Goya : exposition de l'oeuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado, [Paris, [...]



IOTHÈQUE NATIONALE

GOYA

EXPOSITION DE L'ŒUVRE GRAVÉ
DE PEINTURES, DE TAPISSERIES
ET DE CENT DIX DESSINS
DU MUSÉE DU PRADO



ÉDITIONS
DES
BIBLIOTHÈQUES NATIONALES
DE FRANCE

1935

ÉTUDE DE Me R. **BOISGIRARD**, COMMISSAIRE-PRISEUR
SUCCESSEUR DE Me DESVOUGES

26, RUE DE LA GRANGE-BATELIÈRE, PARIS-IXe
TÉL. : PROVENCE 81-36

COLLECTION ERNEST PONTI

Costumes et Scènes militaires de tous Pays

TRÈS IMPORTANTS RECUEILS ET ESTAMPES EN FEUILLES

FRANCE, SUISSE, EUROPE CENTRALE, ITALIE
ET DIVERS

COSTUMES CIVILS, DOCUMENTS, LIVRES ANCIENS
BEAUX-ARTS

VENTE A L'HOTEL DROUOT, SALLE N° 10
du Mardi 18 au Samedi 22 Juin 1935

à 2 heures précises

par le ministère de Me **René BOISGIRARD**, Commissaire-Priseur
Successeur de Me DESVOUGES
26, RUE DE LA GRANGE-BATELIÈRE, PARIS-IXe

M. PAUL PROUTÉ	M. W.-S. KUNDIG
EXPERT	EXPERT
74, rue de Seine, Paris	2, place du Port, Genève

EXPOSITION PARTICULIÈRE
du Mardi 11 au Samedi 15 Juin 1935, de 10 à 12 h. et de 14 à 18 h.
CHEZ M. PAUL PROUTÉ, 74, RUE DE SEINE

EXPOSITION PUBLIQUE
Hôtel Drouot, salle n° 10, le Lundi 17 Juin 1935, de 14 à 18 heures

GOYA



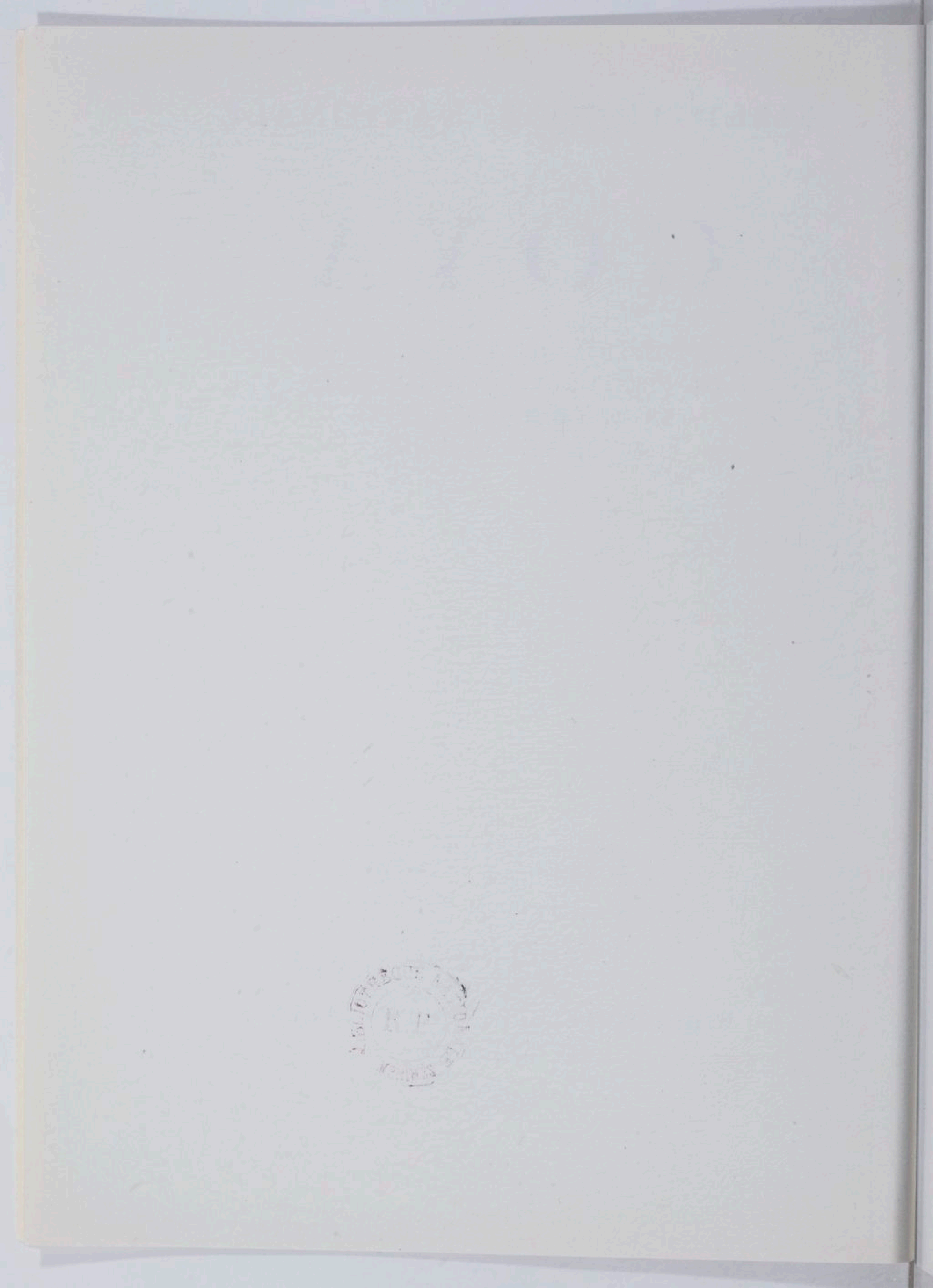
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

GOYA

EXPOSITION DE L'ŒUVRE GRAVÉ
DE PEINTURES, DE TAPISSERIES
ET DE CENT DIX DESSINS
DU MUSÉE DU PRADO

ÉDITIONS
DES
BIBLIOTHÈQUES NATIONALES
DE FRANCE

1935



PRÉFACE

Après Corot, après Daumier, dont elle réunissait récemment tout l'œuvre gravé et lithographié, avant Jacques Callot, qui mourait il y a trois cents ans, en 1635, et dont le souvenir sera dans quelques mois évoqué par elle, au milieu de ces grands artistes de notre pays, la Bibliothèque nationale honore aujourd'hui un grand étranger. Il ne s'agit ni de célébration ni de commémoration. C'est en France pourtant, à Bordeaux, où il séjourna presque sans interruption pendant quatre ans, qu'en 1828 Goya est mort. Au Musée lapidaire de la ville, on peut voir encore l'épitaphe du petit monument du cimetière de la Chartreuse qui abrita ses restes jusqu'au jour où ils furent transportés à Madrid : Hispanicus nobilissimus pictor magnaque sui nominis celebritate notus.

Plusieurs musées du sud-ouest de la France, Castres, Agen, Bayonne, Bordeaux conservent quelques-uns de ses tableaux. Mais si l'on veut apercevoir les prolongements de son art et l'étendue de son action, c'est à Paris même et pendant tout un siècle qu'il faut suivre Goya.

Ce sera un des mérites de cette exposition de faire apparaître cette influence dans une exacte lumière. L'étude de M. Jean Adhémar qui lui est consacrée sera très utilement consultée. On verra naître et grandir dans la littérature comme dans la critique, mais surtout dans la peinture et dans la gravure, ce que

j'appellerai la postérité française de Goya. Les noms les plus illustres ici se pressent : Delacroix, Gautier, Baudelaire, Manet.

Mais tout cela, c'est le commentaire ou la traduction : on ne les trouvera ici que par incidence. Ce que la Bibliothèque nationale offre aujourd'hui au public pour son plaisir et aux artistes comme un exemple, c'est l'œuvre elle-même. Et d'abord, tout entier rassemblé, un de ses éléments essentiels : la suite des planches gravées. Il se trouve que le Cabinet des Estampes en possède des exemplaires incomparables. M. P.-A. Lemoisne, qui a préparé cette exposition avec le concours de M. Jean Laran, de MM. Adhémar et Prinet, les avait fait « monter » selon une méthode, maintenant adoptée pour les plus belles pièces du Cabinet, qui assure leur conservation et rend aisée leur présentation. Quelques pièces particulièrement rares provenant de collections espagnoles ou françaises sont venues s'y ajouter.

Comme pour Corot et Daumier, nous avons voulu que le dessinateur expliquât le travail de l'artiste dans sa création même. Le concours du Prado nous était ici nécessaire. C'était une entreprise hardie de s'adresser à ce beau musée qui garde si bien ses précieux trésors. Notre cause fut plaidée de la manière la plus éloquente et la plus persuasive, et je ne dirai jamais assez notre gratitude envers M. J.-M. Sert. Ce grand artiste, qui était dans la confidence d'un projet depuis longtemps formé, sut convaincre les plus hautes personnalités espagnoles : l'ambassadeur à Paris, M. Salvador de Madariaga, son successeur, le comte de Cardenas, le duc d'Albe, président du Patronato *du Prado.*

Quant à M. Sanchez Canton, conservateur du Prado, dont les travaux sur Goya sont bien connus, il nous a apporté un concours empressé, généreux, qui devait entraîner ceux de M. Antonio Zozaya, président du Patronato *de la Bibliothèque nationale de Madrid, et de M. Artigas, son directeur, de*

M. Enrique Lafuente, conservateur du Cabinet des Estampes, l'adhésion, enfin, du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui donna son approbation à un prêt vraiment exceptionnel. Nous voulons dire aussi tout ce que nous devons à M. Jean Herbette, ambassadeur de France, et à M. Paul Guinard, directeur de l'Institut français de Madrid, dont l'aide nous fut précieuse auprès des autorités espagnoles.

Goya graveur, lithographe, dessinateur : si la matière était vaste, le cadre était limité. Nous avons résisté à la tentation de l'élargir. Mais nous n'avons pas voulu que le peintre fût tout à fait absent. Il faudra bien qu'un jour il soit présenté au public parisien plus complètement qu'il ne l'a été en 1919, dans la belle exposition de peinture espagnole moderne qui s'est tenue au Petit Palais. Tous les Goya qui sont aujourd'hui en France devront d'abord être réunis. On ne lit pas sans mélancolie cette note de Baudelaire dans les Curiosités esthétiques *: « Nous possédions, il y a quelques années, plusieurs précieuses peintures de Goya, reléguées malheureusement dans des coins obscurs de la galerie; elles ont disparu avec le Musée espagnol. » Les a-t-on toutes retrouvées, identifiées?... La contribution des musées de province serait à cet égard d'un haut intérêt : nous avons voulu laisser à l'association de leurs conservateurs le soin de l'apporter, et nous avons adopté le parti le plus simple et qui réserve le mieux l'avenir. Autour des tableaux du Louvre qu'avec l'approbation de M. Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, M. Henri Verne, M. Paul Jamot et ses collaborateurs, MM. Rouchès et Huyghe, ont mis à notre disposition, nous avons groupé quelques-uns des plus beaux Goya des grandes collections parisiennes. Le vicomte et la vicomtesse de Noailles, M. David-Weill, M. Alphonse Kann, le baron Henri de Rothschild, M. Georges Wildenstein ont répondu à notre appel. Grâce à eux, voici pour une fois rassemblés ce*

Goya de Paris qui n'étaient connus que de quelques amateurs.

*Notre gratitude va particulièrement à l'ambassadeur d'Espagne et à M*me *de Cardenas qui ont accepté que fussent transportées dans la Galerie Mazarine les tapisseries qui décorent les salons de l'ambassade. Le* Bal champêtre, *la* Feria, *le* Cerf volant, *la* Baraque du revendeur, *par leur éclat, la fraîcheur de leurs tons, comptent parmi les plus belles qui aient été exécutées à la Manufacture royale de Santa Barbara d'après les cartons du grand Aragonais.*

Julien CAIN,
Administrateur général
de la Bibliothèque nationale.

L'ŒUVRE GRAVÉ DE GOYA

L'ŒUVRE gravé de Goya est un miroir où se reflète fidèlement le génie du grand peintre. Son tempérament ardent, la fougue de sa pensée, sa maîtrise de la couleur éclatent, en effet, dans ses eaux-fortes si chaudement lumineuses.

A ceux qui ont eu la bonne fortune d'admirer ses peintures à l'Académie de San Fernando, au Prado, ou dans un de ces palais d'Espagne si riches en chefs-d'œuvre, il suffit de feuilleter *les Caprices* ou *les Disparates*, *les Désastres de la Guerre* ou *la Tauromachie* pour évoquer le souvenir de ses toiles les plus célèbres.

C'est que ses gravures sont comme le résumé de son art à la fois libre et profond, cet art si personnel qui déroute parfois, mais séduit toujours.

Les premières planches des *Caprices* où s'affirma vraiment son originalité en tant que graveur parurent en 1796. Cette suite n'a son équivalent ni en Espagne, ni dans aucun autre pays. Elle apparaît entièrement différente, par exemple, des Caprices de Tiepolo — et l'on sait cependant l'influence du grand vénitien sur les débuts de Goya — différente aussi des œuvres légères et charmantes gravées en France à la fin du XVIII[e] siècle, ainsi que de celles qui annonçaient le règne de David.

Dans les *Caprices*, Goya crée tout un monde, où le réel

voisine avec le chimérique. Mélangés suivant l'inspiration du moment, les sujets appartiennent à trois catégories. Dans la première, Goya s'attaque aux mœurs de son temps, surtout aux mœurs féminines. Il raille la légèreté des jeunes filles, la folle confiance des femmes qui « prononcent le oui et tendent la main au premier qui se présente », se moquant aussi des roueries dont elles usent tout naturellement pour décourager un galant ennuyeux. Il nous montre la vie incertaine des courtisanes trop souvent guidées par les « jolis conseils » de mères exagérément faciles et intéressées, s'apitoyant sur leurs existences pleines de hauts et de bas, et il bafoue les vieilles « coquettes » jusqu'à la mort. Satires fines et pénétrantes qui nous valent ces Majas délicieucieuses, aux sveltes silhouettes, à la taille cambrée, dont le charme provocant est un hommage aux madrilènes de son temps.

Dans le domaine politique, les pointes de Goya se font plus aiguës. Il ose s'attaquer à l'Inquisition, aux Moines, à la Cour, au favori tout-puissant Godoy, même au roi et à la reine. Il le fait avec audace et désinvolture, avec courage. Et si certaines de ses allusions sont devenues des énigmes, le plus souvent elles sont si transparentes qu'elles se laissent encore deviner.

Il n'en est est pas de même de la dernière catégorie toute peuplée de fantômes et de bêtes fantastiques. Car, si cette poursuite d'un monde irréel nous a valu des dessins vigoureux, d'une puissante étrangeté, leurs allusions au monde de la sorcellerie restent mystérieuses. Et le vers de Baudelaire « Goya cauchemar plein de choses inconnues » reste toujours vrai. Sous la gravure où il s'est représenté endormi au milieu d'animaux

bizarres, Goya a écrit « le sommeil de la raison enfante parfois des monstres » mais une note manuscrite complète ainsi sa pensée : « la fantaisie sans la raison produit des monstruosités, unies, elles enfantent de vrais artistes ». Ce qui prouve bien que son imagination se complaisait à ces sujets, peut-être aussi par suite de l'isolement moral où le tenait sa surdité.

L'invasion de son pays par les armées de Napoléon inspira à Goya sa seconde suite gravée, celle des *Désastres de la Guerre*. Dans des pages d'une âpre violence, l'artiste dépeint la cruauté sauvage de cette guerre de guérillas où les deux adversaires tout en faisant preuve d'un égal courage s'excitaient mutuellement à une lutte sans merci. Dans leur réalisme bien ordonné les *Misères de la Guerre* de Callot sont moins tragiques que ces épisodes d'une farouche cruauté. Au lieu de troupes souvent nombreuses, comme chez le graveur lorrain, Goya préfère mettre en scène de petits groupes de soldats isolés; et il semble que dans ces corps à corps l'action plus directe ajoute encore à l'horreur des scènes représentées. Certains amoncellements de cadavres nus aux membres tronqués, d'une justesse anatomique étonnante, certains groupes de femmes échevelées ne peuvent s'oublier. On sent que l'artiste, comme il le met en légende d'une de ses planches, a vu des épisodes analogues, qu'il put facilement évoquer lorsque, les généralisant, il fit de cette série une des plus violentes satires de la guerre. De cette suite, seules quelques épreuves avant-lettre furent tirées du vivant de l'artiste, et ce ne fut que longtemps après sa mort, en 1863, que l'Académie de San Fernando la publia.

Au contraire, les trente-trois planches de la *Tauromachie* furent éditées dès 1816. Dans cette série, Goya, qui fut un fervent aficionado — on raconte qu'il descendit plusieurs fois dans l'arène — nous a donné en un raccourci saisissant l'histoire de ces courses si en faveur dans son pays. Il s'est plu à nous en retracer les origines alors qu'elles se passaient dans la campagne; il nous dépeint ensuite les exploits des plus célèbres toreros : Martincho, Juanito Apinani, Pajuelera, Rendon, Pepe Illo, etc. Il ne nous cache pas les aspects dramatiques de ces combats, nous montrant même dans une admirable page un taureau furieux se silhouettant au haut des gradins qu'il vient d'escalader, coiffé tragiquement du cadavre de l'alcade.

Ces gravures de la *Tauromachie* si vivantes, si libres, si primesautières en apparence, sont cependant très étudiées, et c'est ainsi qu'il n'existe pas moins de trois variantes de la mort de Pepe Illo. Toute sa vie, au reste, ce sujet lui tiendra à cœur, de nouvelles planches s'ajoutant aux premières et, à quatre-vingts ans, retiré en France, il donnera encore, en 1825, ses fameuses lithographies dites les « taureaux de Bordeaux ».

Quant aux *Disparates*, appelés aussi à tort *Proverbes*, Goya semble les avoir gravés vers 1819, mais ils ne furent vraiment répandus dans le public qu'en 1864. Par leur inspiration, ces vingt-deux planches sont comme le développement de certaines idées des *Caprices*. Dans ces gravures d'un dessin large et audacieux, le peintre a donné le champ libre à son imagination, attiré plus que jamais vers le fantastique et le mystérieux. Et si, malgré leurs légendes, les sujets de ces folies nous restent très énigmatiques, ces compositions comptent

cependant parmi les plus originales de son œuvre.

En somme rien de plus varié que ces quatre grandes séries qui, à part des analogies entre *Disparates* et *Caprices*, ne se ressemblent pas. Chacune est, en effet, d'inspiration différente.

Et nous retrouvons en elles la diversité des sujets peints par Goya, toute sa richesse d'imagination, ainsi que l'originalité de sa vision, cette facilité d'invention, cet inattendu de composition qui donnent tant d'attraits à ses toiles.

~

C'est que Goya appartient à la lignée des grands peintres qui ont parlé tout naturellement le langage de la gravure. Aussi et malgré tout ce qui les différencie, ne peut-on regarder les eaux-fortes de Goya sans penser à celles de Rembrandt.

Peut-être est-ce un peu parce qu'on évoque inconsciemment une sorte de parallélisme de leur vie : leur jeunesse heureuse, cette vie exclusivement consacrée à l'art, leur fin également pénible et misérable. Mais c'est avant tout par ce que leur art à tous deux est un art essentiellement humain, essentiellement vivant. Et que ces qualités profondes, unies à ce besoin de demander avant tout à la gravure de rendre leur vision de peintre, à cet amour du clair-obscur et d'admirables notes lumineuses font à leur œuvre une trame commune malgré la différence des sujets et des moyens employés.

Aucune corrélation possible, en effet, entre les sujets de Rembrandt et ceux de Goya. Un monde les sépare et cela n'a rien de surprenant étant donné la différence

des milieux et surtout la marche des idées pendant le XVIIIe siècle.

Rembrandt pense en homme du Nord, c'est un méditatif, il est lent, parfois un peu lourd, mais toujours profond et ses petits personnages carrés et trapus sont pleins de gravité et de calme. Il y a dans ces eaux-fortes tant de force, tant de puissance et de simplicité qu'il s'en dégage comme un sentiment religieux. Et qu'il s'agisse de portraits ou de scènes bibliques, c'est par leur vie intérieure que ses personnages s'imposent à notre pensée.

Goya l'aragonais, au contraire, est ardent comme le soleil qui brûle le sol de son pays. Certes il donne à la vie intérieure de ses héros une très grande place, certaines planches des *Caprices* témoignent de la vigueur de sa pensée, mais c'est une vie intérieure plus tourmentée qui se traduit par un besoin d'action, par une mimique pleine de vivacité. Goya est, en effet, tout action, ses personnages semblent continuellement en mouvement, ou lorsque, par hasard, ils sont immobiles, nous devinons que cette immobilité est toute momentanée. Les masques mêmes de certains de ses personnages s'étirent ou se déforment en une sorte de recherche caricaturale qui les apparente étrangement avec ceux d'Hokusaï ainsi qu'avec les petits personnages grouillants de vie qui gesticulent dans les albums du maître japonais. C'est que le don peut-être le plus original de Goya, est de rendre admirablement les gestes de ceux qu'il met en scène. Ses fautes de dessin, mains écrasées, pieds alourdis, moins sensibles dans ses gravures que dans ses peintures, disparaissent devant la vérité des attitudes, la spontanéité et la justesse des mouvements.

Mais où les contrastes s'affirment c'est dans les moyens d'expression. Rembrandt connaissant à fond son métier de graveur, attaquait, en général, son cuivre directement se laissant guider par sa seule imagination.

Goya, au contraire, dessinait toujours auparavant son sujet sur le papier. Parmi ses richesses, le Musée du Prado possède une magnifique série de ces dessins du grand maître et M. Sanchez Cantón, l'excellent historien de Goya, a constaté que, pour certaines planches des *Caprices*, l'artiste exécuta même plusieurs dessins préparatoires. Mais il se passe chez Goya une chose assez déconcertante. Alors que les peintres-graveurs qui procèdent de cette façon, complètent généralement leur esquisse sur le cuivre, chez Goya, au contraire, ce sont les dessins qui sont généralement plus poussés et, en gravant, il éclaircit, simplifie, allège. Ce qui fait que, presque toujours, ses eaux-fortes sont plus lumineuses que ses dessins à la plume, au lavis ou même à la sanguine.

Enfin la manière de graver des deux artistes est toute différente. Rembrandt est un merveilleux technicien, il connaît si bien son métier de graveur qu'il exécute comme en se jouant les travaux les plus compliqués, les tailles croisées les plus savantes. Son métier de graveur ne gêne en rien son génie de peintre, car il se transforme et évolue sans cesse. On sait ce qu'il sut obtenir de l'eau-forte et de la pointe sèche. Goya, lui, ne se sert que d'aquatinte et d'eau-forte. Il semble qu'il ait tenu à limiter sa technique de graveur et qu'il n'ait jamais cherché à la développer. Il ne se sert pas de tailles croisées. Un grain d'aquatinte lui suffit à colorer ses fonds. Il l'étend un peu comme un ton d'aquarelle.

Certaines de ses planches, comme dans la *Tauromachie* ou les *Disparates*, ont des fonds presque entièrement recouverts d'aquatinte. D'autres fois, comme dans les belles épreuves des *Désastres de la Guerre*, il en met très peu, à peine pour donner un ton gris. Sa planche, ainsi colorée, il cherche ses lumières, il lui suffit ensuite d'un beau trait d'eau-forte, souple, net, et vigoureux pour animer ses scènes, leur donner une vie et un relief saisissants.

Pendant la première moitié du XIXe siècle, les peintures de Goya furent presque ignorées en France. Quelques officiers du corps expéditionnaire avaient bien pu en voir à Madrid; plus tard à Bordeaux où Goya vécut ses dernières années, des familiers du vieil artiste avaient pu entrevoir dans son atelier quelques toiles de lui et même s'en procurer. Mais, à part ces privilégiés, qui furent peu nombreux, et quelques curieux d'art ayant fait le voyage d'Espagne, personne n'avait vu de tableaux de Goya.

C'est par la suite des « *taureaux de Bordeaux* » déposés à la Bibliothèque en 1825 et par les *Caprices* que Goya fut d'abord révélé aux peintres et aux amateurs français. Le bel exemplaire des *Caprices* du Cabinet des Estampes, provient de la collection de Vivant-Denon, fin lettré et amateur, le délicieux auteur de *Point de lendemain*, qui fut directeur des Musées impériaux. Cet album voisinait dans sa collection avec notre œuvre de Callot acheté aussi à sa vente. Il semble qu'on ignorait son véritable titre, car il fut ainsi mentionné à sa vente : « Quatre-vingts planches de caricatures, gravées à l'eau-

forte et au lavis, par Francisco Goya », ajoutons qu'il fut royalement payé 76 francs.

Après son voyage en Espagne, Th. Gautier qui, l'un des premiers, publia une bonne étude sur Goya, regrette qu'il ne soit guère connu en France que par l'exemplaire des *Caprices* de la Bibliothèque. En 1858, Clément de Ris écrivait dans l'*Artiste :* « Goya n'est connu chez nous que par ses gravures des *Caprices* et ses lithographies de la *Tauromachie* (il pensait aux taureaux de Bordeaux) et sauf deux ou trois portraits que contenait la galerie espagnole formée par le roi Louis-Philippe, je ne crois pas qu'on puisse trouver en France la moindre peinture de lui ». C'est donc presqu'uniquement par la suite des *Caprices* que se propagea en France l'art, et par suite l'influence, du grand maître espagnol. Or, cette influence fut grande sur nos peintres et nos littérateurs de l'époque romantique. C'est de Goya que beaucoup prirent le goût du fantastique et du mystérieux ainsi que de ces scènes de sorcellerie si fréquentes dans leurs œuvres. Delacroix lui-même subit cette influence dans son illustration du Faust et sa « scène d'intérieur » est nettement inspirée par la troisième planche des *Caprices* « Que viene el coco ». La ronde du sabbat de Louis Boulanger, romantique à tous crins et hugolâtre s'il en fut, vient en ligne directe de Goya. Certains dessins de Victor Hugo, qui resteront parmi les œuvres les plus typiques de l'art romantique, sont d'une inspiration goyesque évidente. Théophile Gautier a relevé des affinités entre certains types de Goya et de Gavarni. Nous pourrions relever d'autres exemples de l'ascendant ainsi exercé par Goya sur nos artistes et nos littérateurs de cette époque, nous nous contenterons

de renvoyer à l'étude très documentée de M. Adhémar.

Sous le Second Empire, le Cabinet des Estampes s'enrichit de la *Tauromachie*, de fort rares épreuves des *Désastres de la Guerre* et d'une suite de la première édition de cette série, du Colosse dont on ne connaît que quatre épreuves et des *Disparates*.

Désormais peintres et graveurs pourraient trouver à la Bibliothèque un bel œuvre gravé du maître qui continuait à exercer sur nos artistes un véritable attrait, ainsi qu'en témoignent parmi d'autres, les œuvres d'un Daniel Vierge et surtout d'un Manet. Fleur exotique de ce dernier est une véritable interprétation de *Bellos Consejos*, des *Caprices* et le métier de Manet graveur est très influencé par celui de Goya.

C'est cet œuvre gravé conservé à la Bibliothèque nationale qui constitue le fonds de l'Exposition.

Des amis du Cabinet des Estampes ont bien voulu nous prêter des épreuves, soit extrêmement rares, soit d'un tirage exceptionnel, qui viennent compléter les nôtres. C'est ainsi que M. Pedro Gil de Moreno de Mora nous a permis de puiser dans sa magnifique série des *Désastres de la Guerre* offerte à son grand'père par Goya lui-même. M. José Lazaro nous a prêté quelques-unes de ses grandes raretés et particulièrement ses belles épreuves des *Disparates*. MM. Thomas, Bloch, Félix Boix et Marcel Guérin nous ont confié de très belles épreuves. Le catalogue, rédigé avec beaucoup de soin et de méthode par M. Jean Adhemar, attaché au Cabinet des Estampes, sous la direction de M. Jean Laran, conser-

vateur-adjoint, montrera tout l'intérêt de ces tirages de choix. Si nous avons attaché tant d'importance à la qualité des épreuves, c'est que des éditions moins anciennes trahissent bien souvent l'art du graveur. Les cuivres de quatre des *Disparates*, prêtés par M. Le Garrec, ne manqueront pas d'intéresser les fervents du maître.

Quant aux dessins de Goya, faits en vue de ces gravures, ils ne sauraient, nous l'avons vu, en être séparés, puisqu'ils présentent l'intérêt considérable de suivre l'artiste depuis le moment où il conçut son idée jusqu'à l'instant de sa réalisation sur le cuivre. Grâce à l'intervention de l'éminent directeur du Prado, M. Sanchez Cantón, que nous ne saurions trop remercier, nous avons pu exposer dans la Galerie Mazarine, plus de cent dessins de ce musée, dessins à l'encre ou au lavis, à la pierre noire ou à la sanguine.

Cette admirable suite ainsi que le très beau recueil de dessins formé jadis par Federico de Madrago qu'à bien voulu nous prêter M. Mariano Fortung, permet de pénétrer plus intimement l'art du grand artiste. C'est la première fois qu'en France on pourra voir une aussi importante réunion de dessins et de gravures de Goya.

Enfin de belles tapisseries et quelques peintures choisies complètent cet ensemble d'un art raffiné s'il en fut, qui permettra d'apprécier à tout son mérite et en le connaissant mieux, le génie du grand maître espagnol.

Paul-André LEMOISNE,

Conservateur du Cabinet des Estampes.

ESSAI
SUR LES DÉBUTS
DE L'INFLUENCE DE GOYA EN FRANCE AU XIXe SIÈCLE

O*ù trouve-t-on des lignes dans la nature*, disait Goya. *Moi, je n'y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent, des reliefs et des enfoncements.*

Cette définition de son art, avec ses violents contrastes de noir et de blanc, et son mépris pour la pureté du dessin, explique en grande partie l'admiration que les artistes du XIXe siècle lui ont vouée. C'était de leur part une réaction contre l'art de David et ses formes nobles, aux contours soigneusement écrits, immobiles dans une lumière égale. Le clair-obscur, les oppositions de couleur, la tache préférée à la ligne, voici quelques-unes des définitions de la peinture romantique, et, jusqu'à un certain point, de la peinture moderne en général; or, c'est Goya qui, le premier, les a formulées et en a donné l'exemple dans ses œuvres. Aussi peut-il paraître curieux de rechercher, avec quelque détail, comment les artistes et les littérateurs du XIXe siècle, spécialement en France, ont découvert Goya, et comment ils se sont inspirés de ses gravures et de ses peintures.

Notons d'abord que, si l'art français doit beaucoup à Goya, Goya lui-même a trouvé chez nos peintres du XVIIIe siècle de précieux enseignements. M. Sanchez Cantón a montré la part

qui revient, dans sa formation, à Houasse et à Ranc, médiocres peintres français venus en Espagne à la cour de Charles III, et dont les portraits et les scènes de genre annoncent, dans une certaine mesure, les œuvres du maître espagnol. Plus tard, il a eu l'occasion de rencontrer en Italie David, alors passionné pour l'art tragique du Caravage et ses éclairages violents, et on comprend aisément ainsi leur réciproque sympathie. M. Thiébault-Sisson a évoqué une visite que Goya serait venu faire à Paris en 1800, pour voir le célèbre tableau de son ancien camarade : les *Sabines*. Il aurait alors tenté d'expliquer à David sa manière de comprendre la peinture, et, voyant l'opposition absolue de leurs génies, serait reparti, découragé. Tel est le bilan, assez mince, on le voit, de ce que Goya doit à l'art français.

Au contraire, l'art français a été profondément touché par la leçon de Goya. Par l'exposé de quelques faits, par quelques dates, aussi précises que possible, nous voudrions fixer certains aspects de cette influence. Rappelons que, comme le dit plus haut M. Lemoisne, Goya pour les romantiques a été uniquement l'auteur des *Caprices*. Ses autres séries de gravures n'ont paru que sous le Second Empire, en même temps que les artistes commençaient à voir sa peinture, soit en Espagne, soit en France où les amateurs commençaient à les acheter. Nous allons donc assister à la succession de deux ordres de faits très différents : Goya sera d'abord, pour nos compatriotes, le graveur qui a représenté les sorcières, les gnomes, les sabbats, l'artiste fantastique et visionnaire. Puis, vers 1860, on découvrira en lui le réaliste, le graveur des *Désastres de la Guerre*, le peintre des provocantes *Majas*, le portraitiste cruel des rois et des grands espagnols.



Dès 1798, et c'est le premier Français qui ait témoigné quelque intérêt pour l'art de Goya, Fernand Guillemardet,

ambassadeur de France à Madrid, lui commandait son portrait. Ce petit médecin d'Autun, incapable et vaniteux, que Talleyrand avait envoyé en Espagne, n'entendait rien à la peinture. Il a voulu seulement imiter la bonne société espagnole, et pouvoir montrer sa figure peinte par le peintre du Roi, l'artiste le plus en vogue. Il s'adressa à Goya comme, en France, il se serait adressé sans doute à David. Après lui, il faut attendre jusqu'aux années de la Guerre d'Espagne, vers 1808, pour que les Français s'intéressent de nouveau à Goya. Le marchand de tableaux Lebrun, venu à Madrid pour acheter quelques toiles des vieux maîtres, ne connaît encore de lui que ses estampes d'après Vélasquez.

Cependant Vivant-Denon achète en 1809 un exemplaire de la première édition des *Caprices*. Peut-être cet admirateur des grasses plaisanteries de Rowlandson ne fut-il séduit que par les satires anticléricales et le caractère violemment caricatural de ces planches. Cette acquisition est néanmoins importante, car c'est son exemplaire, acheté plus tard par la Bibliothèque nationale, que les romantiques viendront feuilleter avec passion.

Peu après, vers 1810, Goya, qui a conservé son titre et ses attributions de Peintre de la Chambre sous le Roi français, a l'occasion de faire le portrait de plusieurs des officiers de la nouvelle cour : les plus célèbres sont ceux du général Guye, et de son neveu, malheureusement passés en Amérique. On aimerait croire que le général Léopold Hugo, ami de Guye, a vu ce portrait, et qu'il aurait pu penser faire peindre par Goya un de ses fils, alors tous trois en Espagne, Victor, ou plutôt Abel, qui, comme le petit Guye, était page du roi Joseph.

Wellington aussi commande à l'artiste son portrait, un officier anglais achète les *Caprices*. Il faut toutefois remarquer qu'aucune de ses toiles n'a été envoyée d'Espagne au Louvre par le roi Joseph, aucune ne figure dans la Galerie Espagnole de Lucien Bonaparte, aucune dans celle que le maréchal

Soult s'était faite à peu de frais dans les églises et les palais. Goya est encore inconnu à Quilliet, l'auteur de l'*Encyclopédie* des *Peintres Espagnols* parue en 1816.



Mais Goya, fuyant les persécutions politiques, est venu en 1824 se réfugier en France, et on sait qu'il est resté à Bordeaux jusqu'à sa mort en 1828. Il aurait été naturel que le vieux peintre, toujours actif, exerçât quelque influence sur les artistes bordelais, et on aurait pu croire que, pendant son séjour, allait se créer sous sa direction une école où serait née la peinture moderne. Il n'en fut rien. L'artiste avait beau être lié avec les peintres de la ville, il n'eut aucune action sur eux. Ils l'écoutaient avec respect, recueillaient ses mots et ses boutades, mais n'admiraient guère ses œuvres auxquelles ils reprochaient sans doute un accent caravagesque.

De ses amis, l'un, M. de Galard, reste un disciple provincial de Carle Vernet, l'autre, Lacour, le professeur de dessin, un élève sage de David. Le jeune Louis Brugada, qui promenait à son bras le vieux maître, et recevait ses confidences qu'il transmettra plus tard à Matheron, imite, lorsqu'il commence à peindre, le paysagiste à la mode, Théodore Gudin. On comprend donc que Dauzats ait vu Goya se traîner chez Lacour, regarder les esquisses de ses élèves, et repartir tout attristé en murmurant : « *Ce n'est pas cela, la peinture* ». Gavarni et Rosa Bonheur ont bien séjourné à Bordeaux de son temps, mais ils ne semblent pas l'avoir connu. L'une d'ailleurs — dont le père était intimement lié avec Moratin, ami de Goya — n'avait que six ans lorsqu'il mourut, et l'autre s'intéressait plus alors au paysage qu'à la caricature.

Seule, Maria del Rosario Weiss, fille de la turbulente personne avec qui il vivait, a été son élève; elle a appris à dessiner sous sa direction, elle a grandi au milieu de ses œuvres à Bordeaux, elle en a recueilli certaines après sa mort, mais,

rentrée à Madrid après 1828, elle se passionne brusquement pour le dessin, pour la ligne pure, et elle oublie la leçon de son vieux maître. Elle meurt folle, d'ailleurs, à vingt-neuf ans, sans avoir rien réalisé d'important.

Cependant quelques Espagnols, certains riches Bordelais, comme Jacques Galos, commandent à Goya leur portrait, lui achètent des tableaux, des dessins, des lithographies. On verra ressortir ces œuvres plus tard, sous le Second Empire, après la découverte du peintre par les Parisiens. En 1852, la Société des Amis des Arts de Bordeaux exposera une toile de lui : l'*Attaque d'une diligence*, qui appartenait alors à M. de Balmazeda. Le Musée achètera en 1860 les *Parques* de l'ancienne collection Brown. D'autres tableaux, des gravures, seront signalés chez des particuliers.



Ainsi ce n'est pas à Bordeaux qu'a pris naissance le goût artistique de nos artistes pour les œuvres de Goya. C'est à Paris qu'il allait apparaître, avec toutes les conséquences qu'il devait avoir dans l'histoire de l'art moderne. Au premier rang de ceux qui portent leur attention sur l'œuvre de Goya et s'enthousiasment pour elle, figure Delacroix. Ce dernier était lié avec les Guillemardet, l'ambassadeur a signé comme témoin son acte de naissance, ses fils Félix et Édouard sont restés longtemps pour lui d'excellents amis. Il dut voir tout jeune le portrait du père de ses camarades peint par Goya, mais cette œuvre magnifique n'est pas spécifiquement goyesque, et ne pouvait être pour lui une révélation spéciale. Au contraire, les *Caprices* qu'il feuilletait dès 1824 eurent sur lui une très grande influence. Il annonçait, un mois après les avoir vues, de vastes projets : *« des charges dans le genre de Goya »*. Il allait jusqu'à égaler le maître espagnol à Michel-Ange. Il copia certaines de ses gravures, fit d'après d'autres des études de têtes, de costumes, d'expressions. Burty avait acheté à sa vente une feuille où l'on voyait cinquante petits croquis de

lui d'après les eaux-fortes de Goya. D'autres croquis du même genre sont conservés au Louvre dans la collection Moreau-Nélaton. Delacroix en retint non seulement les visions infernales, les sorcières et les gnomes qui apparaissent dans son *Faust*, mais le sens des valeurs heurtées, de la tache violente, des contrastes frappants. Ses amis n'ignoraient pas cette admiration qui dura toute sa vie : Gautier en parle en 1845, Monselet le dit en 1854 « *passionné pour ce maître étrange* » et seul capable de l'étudier. C'est à lui enfin, qu'est dédié le premier livre consacré à Goya, celui de Matheron, paru en 1858.

En 1824, Delacroix n'était pas seul à admirer les *Caprices*, puisque l'éditeur Motte fit paraître, à la fin de cette année, sous le titre de *Caricatures Espagnoles* « *Ni plus ni moins* » *par Goya* une suite de dix lithographies imitées des gravures de ce recueil. Il avait choisi à dessein les planches les moins dramatiques, croyant ainsi rencontrer le plus de succès. C'était mal comprendre les goûts du public qui ne recherchait alors que les sujets les plus romantiques. Son album n'eut pas une grande vogue. Les artistes aimaient mieux aller voir au Cabinet des Estampes l'exemplaire des *Caprices* venant de Vivant-Denon que Lacroix leur recommandait encore en 1842. Les littérateurs, de plus en plus nombreux, qui faisaient le voyage d'Espagne, rapportaient en France d'autres exemplaires de ce recueil. Fontaney, attaché d'ambassade à Madrid, en montrait un en 1831 dans les salons parisiens, et notamment à l'Arsenal. Ces étranges gravures y rencontraient le plus vif succès, et Fontaney notait dans son Journal le mot d'un « gros bonhomme » qui s'était couvert de ridicule parce qu'il n'avait trouvé à dire, une fois l'album feuilleté, que ces mots : « *Cela ne manque pas de verve* ».

Gavarni est séduit par les planches les plus lumineuses des *Caprices*, par les gracieuses Majas auxquelles Gautier comparera plus tard ses Lorettes. Édouard de Beaumont y cherche des idées de caricatures, et reprend dans ses lithographies, tel que l'avait fixé Goya, le thème de la vieille coquette et celui

du grand seigneur chez le perruquier. Il lui empruntera aussi les têtes de mort, les chats, et les sorcières de son illustration du *Diable Amoureux* (1845). Grandville trouve l'idée de ses *Métamorphoses des Animaux* dans les planches où la figure de l'homme se rapproche de celle de la bête.

Les littérateurs, eux aussi, empruntent à Goya des images, des descriptions. Bien des pages de Dumas semblent inspirées par les gravures des *Caprices*, celle par exemple où il décrit le repaire d'une vieille tireuse de cartes : « *le grenier sombre, rayé seulement de quelques traînées de jour s'infiltrant à grand'peine par les rares ouvertures. La vieille assise, avec les chiens étendus en cercle autour d'elle; Babolin couché à ses pieds; Rose-de-Noël debout, le long du pilier. Ce groupe éclairé par la lueur rougeâtre de la lampe. Justin debout, pâle, à moitié perdu dans la pénombre. La corneille battant de temps en temps des ailes, poussant des cris sinistres, avec ses serres prises dans les cheveux gris de la vieille* ». On pourrait trouver des citations du même ordre chez Balzac qui connaissait Goya, et qui montre le *Cousin Pons* léguant au président Camusot une « *Tête de Singe* » peinte par l'artiste espagnol.

Alfred de Musset qui hésitait alors entre la peinture et la poésie fit en 1828 un croquis d'après une planche des *Caprices* qui représente une jeune femme tirant son bas tandis qu'une vieille, derrière, égrène son chapelet. Cette image l'avait assez frappé pour que, dans une de ses poésies de cette même année il célèbre en ces termes l'*Andalouse :*

Et qu'elle est belle dans sa joie...
Lorsqu'en tirant son bas de soie,
Elle fait, sur son flanc qui ploie,
Craquer son corset de satin.

Victor Hugo lui aussi, admirait Goya. Il ne semble pas avoir connu ses gravures en 1827, car il n'en parle pas encore dans la Préface de *Cromwell;* au cours de son apologie du grotesque et du difforme dans l'art, c'est à Callot qu'il décerne le titre de *Michel-Ange de l'horrible*. Mais l'année suivante,

croyons-nous, il eut l'occasion de feuilleter les *Caprices*. Il dut contempler avec enthousiasme les sorcières et les démons qui s'agitent dans une pénombre percée de lueurs violentes, car sa vision se rapprochait beaucoup de celle de Goya. Ces gravures devaient nourrir son imagination, lui fournir un répertoire infiniment riche de formes et de thèmes dans lequel il puisera pendant des années. Les textes d'ailleurs confirment ce que nous avait appris l'examen rapide des œuvres. En effet, à plusieurs reprises, dans les *Feuilles d'Automne* par exemple (1830), Hugo emprunte à la légende d'une gravure de Goya l'épigraphe d'une de ses poésies. Dans les *Rayons et les Ombres* (1839), il comparera encore aux sorciers de Rembrandt et aux diables de Callot « *les gnomes de Goya* ». Peut-être l'auteur des *Caprices* a-t-il été révélé à Hugo par son ami Louis Boulanger qui empruntait à plusieurs planches du célèbre recueil plusieurs personnages et certaines idées pour ses grandes lithographies destinées précisément à illustrer les *Ballades* et les *Orientales*. Boulanger avait d'ailleurs lithographié en 1825 un dessin de Géricault représentant un taureau entouré de chiens. Or, ce dessin n'était autre que l'imitation d'une planche de la *Tauromachie*, alors presque complètement ignorée des Français. Louis Boulanger ne prend chez Goya que le sombre et le macabre, les morts déterrés, les diables grimaçants le clair-obscur dramatique, les jeunes Espagnoles au visage pâle et le front caché par l'ombre de la mantille. Et c'est ce qu'y cherche aussi Alexandre Colin.

Célestin Nanteuil y trouvera autre chose, l'idée du dessin romantique tel que l'apprendra de lui, vers 1840, Victor Hugo. Champfleury, qui avait bien compris l'importance de ces manifestations, insistera sur l'enthousiasme que les gravures de Goya avec leurs violentes taches de noir et de blanc suscitaient dans les ateliers parisiens aux environs de 1830.

Mais voici qu'un fait nouveau se produit vers 1834. Alors que Goya n'était jusque là connu que comme graveur, ses peintures commencent à trouver des admirateurs et des acquéreurs. Jusqu'à cette époque, en France comme en Espagne, ses toiles, surtout des portraits, demeuraient dans la famille de celui qui les avait commandées, où elles étaient considérées bien plus comme des reliques touchantes de parents disparus que comme d'admirables œuvres d'art. Mais, vers 1834, son fils Xavier commence à se défaire de ses toiles qu'il avait conservées en grand nombre. Presque toutes furent peu à peu achetées par Valentin Carderera, amateur madrilène, grand admirateur du maître, et qui lui consacrera des articles enthousiastes, à partir de 1835, dans les revues espagnoles et françaises. Il se défera d'ailleurs, à son tour, des toiles, des dessins, des autographes, dont les uns resteront en France et les autres passeront à l'étranger. Et les acheteurs ne manqueront pas. Lord Clarendon, ambassadeur de Grande-Bretagne à Madrid en 1833, emporte en Angleterre plusieurs toiles de Goya. Le Prince Esterhazy achète la *Porteuse d'Eau* et le *Rémouleur*, actuellement conservés au Musée de Budapest. Duchesne aîné, Conservateur du Cabinet des Estampes de Paris, passant à Vienne en 1834, admire dans la célèbre galerie du Prince ces deux petits tableaux « *très frappants*, selon lui, *par la vigueur de leur coloris* ».

D'autre part Louis Viardot, le critique du *Globe* et du *Siècle*, éminent hispanisant, traducteur de Cervantès, a fait le voyage de Madrid, et a révélé aux Français en 1835 et en 1839 que Goya n'est pas seulement l'auteur des *Caprices* « *si appréciés de nos romantiques* », mais un très grand peintre, « *la seule individualité puissante de l'Espagne jusqu'à nos jours* ». Il regrette seulement le choix de ses sujets : des processions de village, des chantres au lutrin, des courses de taureaux, des farces de polissons, « *enfin des caricatures peintes* », mais il retrouve en lui l'humour de Hogarth et la main de Rembrandt. L'ouvrage de Viardot sur la peinture espagnole auquel nous emprun-

tons ces citations, fut un moment célèbre. On le traduisit en espagnol et en allemand, et son succès en France est attesté par la répétition dans les dictionnaires et les ouvrages du temps, jusque vers 1860, du parallèle entre Hogarth, Rembrandt et Goya.

C'était d'ailleurs l'époque où la peinture espagnole passionnait tous les amateurs. La collection Aguado, celle de Pourtalès, celle de Standish, léguée un peu plus tard au Roi de France, révélaient aux Parisiens les œuvres de Vélasquez, Murillo et Zurbaran. Cependant aucune de ces galeries ne contenait de peintures de Goya. Ce fut grâce à Louis-Philippe que plusieurs de celles-ci entrèrent au Louvre en 1838.

Cédant à l'engouement universel, le Roi voulut avoir, lui aussi, une galerie espagnole, et, dès 1835, il chargea le baron Taylor de parcourir l'Espagne pour lui constituer une collection qu'il paierait sur sa cassette personnelle. Son choix était excellent, car Taylor était déjà allé à Madrid en 1816, et il y était retourné comme aide de camp du comte d'Orsay lors de l'expédition de 1823. C'était un habitué de l'Arsenal et un ami des artistes de son temps. Il choisit pour l'accompagner deux peintres, Dauzats et Pharamond Blanchard. Après plusieurs expéditions, ils rapportèrent en 1837 des poteries, des moulages de statues et surtout plus de quatre cents tableaux, dont douze de Goya. Le musée s'ouvrit dans quatre salles du Louvre au début de janvier 1838, au milieu d'un enthousiasme délirant. Jules Breton a décrit l'impression profonde que produisirent ces toiles accrochées dans des salles austères et monacales pavées de carreaux rouges : « *C'était commme un rêve plein d'effrayant mystère, d'extases farouches, de noirceurs pieuses et d'éclairs fulgurants. Cela sentait le cloître et l'Inquisition.* » Gautier raconte que les jeunes peintres copièrent avec ardeur les plus barbares et les plus sombres de ces tableaux. « *Il se fit cette année-là une prodigieuse consommation de terre de Cassel, de momies, et autres teintes monacales* ».

Est-ce à dire qu'à cette date on admira particulièrement

les Goya, dont d'ailleurs sept seulement étaient exposés? Il semble bien que non. Baudelaire nous apprend qu'ils étaient relégués dans des coins obscurs, et aucun des articles sur ce Musée parus dans l'*Artiste*, la *Revue des Deux Mondes*, le *Journal des Artistes*, le *Lithographe*, etc., n'y fait la moindre allusion. Cependant Taylor leur consacrait plusieurs pages de son *Voyage en Espagne.* Il allait jusqu'à égaler Goya à Rembrandt, Watteau, Hogarth, Callot et Cervantès. Avec lui, disait-il, sont mortes la lumière de Vélasquez et la couleur du Greco. Il semble que ses amis aient partagé ses goûts, et nous voyons qu'au salon de 1836 Ph. Blanchard exposait une toile représentant un *Condamné dans la chapelle ardente* dont il avait emprunté au moins le sujet à un tableau de Goya qu'il venait de rapporter d'Espagne. Mais ce ne sont encore, malgré tout, que des manifestations sans grande portée d'un assez petit groupe d'admirateurs; Théodule Ribot, visiteur assidu du Musée Espagnol est frappé surtout par le tragique terrible des Ribeira. Quant à Manet, il n'a pu, croyons-nous, voir à Paris les *Manolas au Balcon* de Goya qui ont inspiré son *Balcon* de 1868, car cette toile, mise dans les réserves, n'a pas été exposée dans les salles du Louvre et c'est plus tard, en 1865, qu'il put la voir en Espagne où elle était revenue. En effet, le Musée Espagnol fut, après la Révolution de Juillet, réclamé par Louis-Philippe comme sa propriété personnelle, et dispersé par ses héritiers en 1853. Seules, deux des toiles de Goya qui en avaient fait partie sont revenues en France en 1874, les *Jeunes Femmes* et les *Vieilles* du Musée de Lille.

Si le Musée Espagnol n'a pas beaucoup contribué à la gloire de Goya, et à la vogue de ses toiles, la faveur que rencontraient les œuvres espagnoles devait provoquer un nouveau voyage, celui de Théophile Gautier qui allait, lui, consacrer définitivement la réputation de Goya peintre et graveur.

En 1840, Eugène Piot, amateur de curiosités « *qu'il achetait bien et revendait mieux* » partit avec Gautier pour aller chercher, lui aussi, en Espagne, des tapisseries, des armes et des

tableaux, avec l'intention de les vendre à leur retour en encaissant un important bénéfice. La spéculation commerciale devait échouer piteusement; le butin des voyageurs se réduisit en réalité à des jarretières et des *navajas*, mais Gautier revenait émerveillé par les maîtres espagnols, et tout spécialement par Goya.

Il connaissait depuis longtemps les *Caprices*, il citait déjà leurs « *effets d'ombre et de clair* » dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834). Il ne consacre qu'une ligne à Goya dans la relation du voyage, *Tra los Montes* (1843), pour évoquer la *Maja vestida* du Prado : « *une charmante jeune femme en costume espagnol couchée sur un divan* ». Mais c'est qu'il avait déjà donné une étude sur l'artiste en tête du premier catalogue de l'œuvre gravé publié par son ami Piot en 1842. Il la reprendra et l'enrichira dans la seconde édition de son voyage parue en 1845, et il conservera dans sa mémoire un souvenir assez précis de ce qu'il a vu en Espagne pour dénoncer durant trente ans, dans les œuvres des artistes de son temps, le souvenir des tableaux ou des gravures de Goya.

A la même époque, les étrangers qui visitaient Madrid remarquaient les œuvres de Goya exposées, soit au Musée Royal, soit au Musée national, soit à l'Académie. L'Anglais Ford, auteur d'un *Guide d'Espagne* qui fut un moment classique dit que quelques-unes de ses toiles sont parmi les meilleures productions de l'École moderne. Quelques voyageurs, toutefois, font des réserves. Challamel, par exemple, s'indigne devant le *Dos de Mayo :* selon lui le tableau ne vaut rien, et, d'ailleurs, partout l'art, dit-il, a échoué devant un tel sujet. De même, Gustave Deville souligne, dans un article de l'*Artiste* (1849), les bizarreries de Goya, et déplore sa violence contre les Français. Ce critique fort peu clairvoyant va jusqu'à ajouter que les étrangers sont seuls à l'admirer, et qu'il n'a eu aucune influence dans son propre pays, cela au moment où Eugenio Lucas, Antonio Elbo et Leonardo Alenza peignaient d'innombrables « *Goyescas* ».

Cependant en France, vers les années 1848, la vogue de Goya commençait à se ralentir, et il ne pouvait guère en être autrement. On ne connaissait encore de lui que ses *Caprices*. Or, la nouvelle génération qui savait que le romantisme y avait puisé ses gnomes et ses sorcières, les considérait avec quelque mépris. Les littérateurs parlaient bien de ses peintures, mais les artistes qui, eux, n'avaient pas encore fait le voyage d'Espagne, ne les avaient pas vues à Madrid, et n'avaient guère remarqué les quelques tableaux de lui du Musée Espagnol qu'on commençait alors à faire passer en Angleterre.



Après cette éclipse passagère, ce n'est qu'en 1858 qu'on trouve la trace d'une action de Goya, cette fois décisive — et c'est la seconde phase que nous signalions au début. Deux causes lui ramènent la faveur des artistes. D'abord on voit paraître de nouvelles gravures. L'Anglais Lumley qui a acheté les cuivres de certaines planches : *les Majas*, *les Prisonniers*, *le Guitarero*, en fait tirer des épreuves en 1859. La Chalcographie de Madrid édite les *Désastres de la Guerre* en 1862, et les Goncourt qui en voient peu après un exemplaire, donnent, dans leur Journal, le ton de l'admiration des contemporains : « *Le génie de l'horreur, c'est le génie de l'Espagne. Il y a de la torture, de l'Inquisition même, dans les planches de ce dernier grand peintre, et dans la morsure de ses eaux-fortes, pour ainsi dire, la brûlure de ses autodafés* ». Puis, en 1864, paraissent les *Proverbes*, dont les cuivres sont restés longtemps, oubliés, dans un vieux coffre.

D'autre part, vers 1860, on recommencera à voir les peintures de Goya dans les collections des artistes et des amateurs. Gigoux, qui possédait déjà une grande partie de l'œuvre gravé, avait deux dessins de « *sujets grotesques* » et plusieurs esquisses, conservées au Musée de Besançon, qui retracent la mort de l'Archevêque de Québec dévoré par les cannibales. Marcel Briguiboul, peintre méridional, avait acheté vers 1865 un por-

trait de Goya par lui-même et plusieurs autres tableaux qui sont passés au Musée de Castres. Champfleury conservait dans sa collection diverses toiles reproduisant des planches des *Caprices*. Paul de Saint-Victor possédait une étude pour la *Maja vêtue* du Prado, et une esquisse de la *Communion de Saint-Joseph de Calasanzi* et Louis Viardot une *Scène de l'Inquisition*. Le chanteur Barroilhet vendit en 1860 et 1872 plusieurs toiles de Goya, notamment la *Goycoechea* et un portrait de l'artiste par lui-même. Le comte de Chaudordy, ambassadeur à Madrid, y avait acheté vers 1866 à Madrazo y Carderera sept tableaux de Goya qui sont maintenant au musée d'Agen. Durand-Ruel garda quelque temps, la *Jeune Femme à la Rose*, dite autrefois *Charlotte Corday*. Enfin, c'est en 1866 que le portrait de Guillemardet et la petite esquisse de la marquise de las Mercédès furent légués au musée du Louvre. Des tableaux faux commençaient aussi à circuler : en 1856 déjà un Espagnol avait tenté de vendre à l'Hôtel Drouot quatre-vingts toiles imitées de la série des *Caprices*. Mais la supercherie avait été découverte, et il avait dû racheter lui-même ses productions, quitte d'ailleurs à les revendre plus tard, une à une, à des amateurs peu éclairés.

Ces deux éléments : la diffusion de plusieurs séries nouvelles de gravures, et l'achat par des Français de nombreux tableaux, renforcent ainsi l'influence de Goya. Celle-ci se manifeste alors par une admiration spéciale que lui voue Baudelaire, lequel publie dans la revue le *Présent*, en 1857, une étude clairvoyante sur le fantastique dans son œuvre. Baudelaire avait toujours, à côté de lui, selon Troubat, avec les œuvres de Poe en anglais un petit livre sur Goya, sans doute le premier ouvrage qui lui ait été consacré, celui de Matheron paru en 1857, et dédié, nous l'avons dit, à Delacroix. Plusieurs pièces des *Fleurs du Mal* portent l'empreinte très nette de cette admiration.

Manet, lui aussi, a été séduit par Goya. Vers 1859, il a étudié les Espagnols de près, et on a pu relever chez lui le souvenir

de Zurbaran, et de Vélasquez. Baudelaire a affirmé en son nom qu'il n'avait pas vu leurs œuvres, et que la rencontre était fortuite. Mais le critique Burger répondait que, si Manet n'était pas allé en Espagne, il avait cependant pu voir les innombrables gravures d'après les Espagnols exposées alors chez tous les marchands. Et c'est en effet par des gravures que Manet a connu Goya. Son *Guitarero*, peint en 1860, imite la composition du *Guitariste* de Goya, une des estampes publiées par Lumley en 1859. De même sa *Fleur Exotique*, estampe célèbre parue dans les *Sonnets et Eaux-fortes* réunis par Burty, est nettement inspirée d'une *Maja* publiée aussi par Lumley; on pourrait allonger beaucoup la liste de ces emprunts. Il est plus intéressant de rappeler que Manet visita l'Espagne en 1865, qu'il passa dix jours à Madrid pour voir les toiles des musées et que plusieurs de ses tableaux, l'*Exécution de Maximilien* (1867) par exemple, ou le *Balcon* (1868) prouvaient indiscutablement qu'il a rapporté un souvenir profond du *Dos de Mayo* et des *Manolas*.

Enfin, car il faut nous borner, on trouverait encore un écho de Goya chez Henri Regnault qui a fait le voyage d'Espagne en 1868, et peint à son retour le portrait de Mme de Barck et celui du général Prim. Chez Gustave Doré aussi, cet admirateur tardif des *Caprices*, et qui a vu les toiles du Prado. Chez Fantin-Latour encore qui recueille les lithographies de 1825, et leur doit la beauté du noir et blanc de ses propres gravures. Chez Daniel Vierge, Français d'adoption, qui, dans ses planches du *Monde illustré*, conserve un souvenir très précis des *Désastres de la Guerre*.

Jean ADHÉMAR,

Attaché au Cabinet des Estampes.

GRAVURES

PREMIÈRES PIÈCES[1]

1770-1780

1. La Fuite en Égypte. — (L. D. 1), vers 1770.

Une des très rares épreuves (mise au carreau) de la première gravure connue de Goya. Il aurait appris la technique de la gravure dans le seul manuel espagnol d'alors, celui de José Garcia Hidalgo, et on trouverait trace de son influence dans cette petite planche.

Cette Fuite en Égypte a dû faire partie d'un recueil d'eaux-fortes composé par plusieurs artistes pour illustrer la vie du Christ, quelque suite de « *Figures du Nouveau Testament* ».

1 *a*. Autre Épreuve.

Collection du Marquis de Torrehermosa.

2. Saint François de Paule. — (L. D. 2, 1er ét.).

Très rare épreuve, retouchée au crayon, de cette pièce exécutée vers 1770.

1. Nous renvoyons pour chaque gravure au numéro du Catalogue de l'œuvre gravé de Goya paru dans le *Peintre Graveur Illustré* de Loys Delteil. En effet, malgré ses imperfections, ce catalogue est plus répandu en France que l'excellent *Goya Grabador* de M. Beruete y Moret, et que le beau travail de M. Campbell Dodgson sur les *Désastres de la Guerre*. On constatera d'ailleurs que nous avons parfois modifié les dates proposées par Delteil à l'aide de travaux récents.

Pour les dessins, nous renvoyons au *Guide de la salle des dessins de Goya au Prado* dressé avec soin par M. Sanchez Cantón en 1928.

Toutes les pièces qui ne portent pas d'indication de provenance viennent des collections du Cabinet des Estampes.

3. Los Borrachos (les Buveurs). — (L. D. 4, une des huit épreuves du 1er ét.), 1778.

En 1778, Goya entreprit de graver un certain nombre de tableaux de Vélasquez du Palais Royal de Madrid. Peut-être est-ce l'amorce de ces *Galeries* gravées qui furent si nombreuses à la fin du XVIIIe siècle en Espagne et en France (*Galerie du Palais Royal de Paris* par Couché, 1786. *Collecion... de los cuadros pertenencientes al Rey*, 1792. *Collecion de cuadros del Rey de España que se conservan en sus reales palaces*, 1826, etc.).

Goya est venu dessiner les tableaux sur place, puis il a calqué son dessin avant de le graver, afin que la planche soit dans le bon sens. Une seule fois, selon M. Sanchez Gérona, il a gravé directement devant le tableau, et il en est résulté l'inversion que l'on remarque précisément dans cette planche d'après les *Buveurs*.

4. Philippe III. — (L. D. 6, 2e ét.).

5. Marguerite d'Autriche, femme de Philippe III. — (L. D. 7, 2e ét.).

6. Philippe IV. — (L. D. 8, 2e ét.).

7. Isabelle de Bourbon, femme de Philippe IV. — (L. D. 9, 1er ét.).

Épreuve avant lettre extrêmement rare avec une inscription de la main de Goya.

Collection Lázaro.

8. Baltazar Carlos, fils de Philippe IV. — (L. D. 10, 2e ét.).

9. Gaspard de Guzman, comte d'Olivarès. — (L. D. 11, 2e ét.).

10. Don Fernando, frère de Philippe IV. — (L. D. 12, épreuve extrêmement rare du 1er ét.).

11. Pernia, dit Barberousse. — (L. D. 13, 1er ét.).

Le portrait du bouffon Pernia ne serait que d'un imitateur du maître. La gravure prouve qu'il était encore considéré comme un Vélasquez au XVIIIe siècle.

12. Ochoa, portier du Palais. — (L. D. 15, 1er ét.).

Cette gravure de Goya a l'intérêt de représenter un Vélasquez

aujourd'hui disparu, et qui ne nous est connu que par une mention de 1701 et par une copie.

13. ÉSOPE. — (L. D. 16, 3e ét.).

Une étude à la plume pour cette gravure a été publiée dans *Old Masters drawings*, 1926, I, p. 20.

14. MÉNIPPE. — (L. D. 17, 3e ét.).

15. LE NAIN SÉBASTIEN DE MORRA. — (L. D. 18, 3e ét.).

16. EL CIEGO DE LA GUITARRA (l'Aveugle à la guitare). — (L. D. 20, une des sept épreuves connues), 1778.

Transcription en sens inverse d'un carton de tapisseries peint du 26 janvier au 27 avril 1778. On sait que Goya composa de 1776 à 1791 quarante-cinq cartons pour la Manufacture Royale de tapisserie de Santa Barbara.

17. LE GARROTÉ. — (L. D. 21, un des huit exemplaires connus du 1er ét.), vers 1780.

Plusieurs toiles d'Eugenio Lucas d'après cette gravure (au Musée de Lille et à celui d'Agen) ont longtemps passé pour des Goya.

On trouve une allusion à cette planche dans le *Journal des Goncourt* (23 décembre 1860).

Collection Henri Thomas.

LES CAPRICES

Les Caprices *ont été composés de 1795 à 1797. Goya était alors malade, il venait d'avoir une attaque, il était devenu sourd. D'autre part il était malheureux, aigri par toutes sortes de déceptions. Il avait adopté avec enthousiasme les idées de son protecteur, le ministre libéral Jovellanos; et l'on sait que celui-ci allait être exilé pour avoir raillé les relations de la Reine et de Godoy, et pour avoir dénoncé la cupidité et les mœurs dissolues du clergé régulier espagnol. Enfin il avait lu certains livres sur les démons et les apparitions, et quelques recueils de poésies sépulcrales et lugubres à la mode en Espagne comme dans toute l'Europe. Toutes ces circonstances aident à comprendre la genèse*

d'une œuvre si forte et si amère. Ajoutons que les étranges déformations que Goya fait subir au visage humain lui ont, peut-être, été suggérées par les caricatures dessinées par Léonard de Vinci, que deux éditions, l'une à Paris en 1730, l'autre à Londres en 1786, firent connaître aux artistes du XVIIIe siècle.

Les Caprices *se divisent en trois parties : d'abord quelques caricatures politiques, une douzaine à peine, visant le Roi, la Reine, Godoy; puis une partie satirique ridiculisant les moines, la superstition, la coquetterie et la légèreté des femmes; enfin une partie fantastique consacrée aux sorcières, aux revenants, aux enchantements, et où Goya se montre, comme ses contemporains, passionné par l'occultisme.*

L'ouvrage, annoncé dans le Diario *de Madrid du 6 février 1799, fut mis en vente durant une dizaine de jours : trente-sept exemplaires furent vendus. Puis Goya, craignant sans doute l'Inquisition, le retira du commerce. En 1803 il céda au Roi les cuivres, et ce qui restait de la première édition (240 ex.). Une seconde édition parut en 1806, une troisième en 1820, une quatrième en 1856. La Chalcographie de Madrid continue encore le tirage.*

Les pièces que nous exposons sont toutes du 1er tirage; on les reconnaît à une teinte rougeâtre qui disparaît dans les autres éditions. Les unes viennent de Vivant Denon qui les a rapportées d'Espagne en 1808; les autres, avant lettre, d'Eugène Piot qui les a sans doute achetées à Madrid, lors du voyage qu'il fit en 1840 avec Gautier tra los montes. *Elles portent parfois une légende manuscrite, de diverses mains, parmi lesquelles on peut, semble-t-il, reconnaître celle de Goya.*

18. Francisco Goya y Lucientes, Pintor (Goya par lui-même). — Caprices, no 1. (L. D. 38, 3e ét.), 1799.

19. El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega. (Elles prononcent le oui, et tendent la main au premier qui se présente). — Caprices, no 2. (L. D. 39, 2e ét.).

M. Diez Canedo a montré que Goya fait allusion à un poème satirique de son protecteur Jovellanos

« ... cuantas de himenio
buscan el yugo por lograr sua serte
y sin que evoquen la razon, ni pese
su corazon los meritos del novio,
el si pronuncian y la mano elargan
al primero que llega

20. QUE VIENE EL COCO (Voici le Croquemitaine). — Caprices nº 3. (L. D. 40, 1er ét.).

21. EL DE LA ROLLONA (le vieil enfant gâté). — Caprices, nº 4. (L. D. 41, 1er ét.).

Notre épreuve porte une légende manuscrite différente de celle qui a été imprimée : *Que bruto soy*.

On voit ici le roi Charles IV mené en lisière par Godoy.

22. TAL PARA QUAL (Qui se ressemble s'assemble). — Caprices, nº 5. (L. D. 42, 2e ét.).

C'est ce que murmurait en ricanant le peuple de Madrid lorsqu'il voyait passer dans les rues la Reine seule avec Godoy. « On la vit en 1791, bravant l'étiquette, parcourir les rues de la capitale et des environs, n'étant accompagnée que de son favori qui lui donnait le bras et d'un exempt des gardes du corps, chose qui ne s'était jamais vue en Espagne ». (*Vie politique de Marie-Louise de Parme, reine d'Espagne*. Paris, 1793).

Voir nº 262, dessin 27.

23. NADIE SE CONOCHE (Personne ne connaît son véritable visage). — Caprices, nº 6 (L. D. 43, 1er ét.).

24. NI ASI LA DISTINGUE (Même en la regardant ainsi, il ne la voit pas). — Caprices, nº 7 (L. D. 44, 1er ét.).

Les Incroyables ridiculisés par Debucourt et Carle Vernet sévissaient aussi sur le Prado.

Voir nº 262, dessin 29.

25. QUE SE LA LLEVARON (Et ils l'enlevèrent). — Caprices, nº 8 (L. D. 45, 1er ét.).

M. Sanchez Cantón signale que Goya s'est souvenu de cette composition lorsqu'en 1802 il a dessiné un projet de fresque pour la chapelle où était enterrée la duchesse d'Albe.

Voir nº 264, dessin 92.

26. TANTALO (Tantale). — Caprices, nº 9 (L. D. 46, 1er ét.).

Les peintres et les poètes romantiques nous ont habitués à ces scènes de nécrophilie qui sont très fréquentes dans les romans

de la fin du XVIII[e] siècle. On se rappelle le sinistre « Mariage de Quasimodo » sur lequel s'achève Notre-Dame de Paris.

27. El Amor y la Muerte (L'Amour et la Mort). — Caprices, nº 10 (L. D. 47, 1[er] ét.).

Voir nº 264, dessin 93.

28. Muchados al avio (Mes enfants, à l'ouvrage). — Caprices, nº 11 (L. D. 48, 1[er] ét.).

Brigands se préparant à partir pour quelque expédition nocturne.
Voir nº 261, dessin 19.

29. A caza de dientes (A la chasse aux dents). — Caprices, nº 12 (L. D. 49, 1[er] ét.).

Les dents de pendu, nous dit Goya, sont très efficaces pour jeter des sorts. On croit reconnaître ici la duchesse d'Albe, comme dans plusieurs autres planches.

30. Estan Calientes (C'est chaud). — Caprices, nº 13 (L. D. 50, 1[er] ét.).

A la fin du XVIII[e] siècle les littérateurs et les artistes insistaient volontiers sur l'ignorance et les vices des moines. La *Religieuse* de Diderot (1796) et le *Moine* de Lewis (1795) sont les deux œuvres les plus importantes de toute une littérature anticléricale, dont la vente enrichissait certains libraires qui s'en étaient fait une spécialité.
Voir nºs 261 et 264, dessins 20 et 94.

31. Que sacrificio (Quel sacrifice). — Caprices, nº 14 (L. D. 51, 1[er] ét.).

Goya a souvent représenté des unions mal assorties; dans ses cartons de tapisseries il s'était déjà plu à en montrer le ridicule.
Voir nº 261, dessin 22.

32. Bellos consejos (Beaux Conseils). — Caprices, nº 15 (L. D. 52, 1[er] ét.).

« Les jeunes dames espagnoles sont d'ordinaire accompagnées d'une vieille duègne. Mais ces surveillantes favorisent plus sou-

vent les entreprises amoureuses qu'elles ne cherchent à leur nuire. Cela dépend de l'intérêt qu'elles trouvent soit à défendre les droits du mari, soit à protéger un commerce de galanterie. » (Breton, *l'Espagne et le Portugal*, 1815.)

33. PERDONE POR DIOS, y era su Madre (Laissez-moi, de grâce; et c'était sa mère). — Caprices, nº 16 (L. D. 53, 1er ét.).

Perdone por Dios est la formule avec laquelle on se débarrasse des mendiants espagnols.
Voir nº 262, dessin 28.

34. BENE TIRADA ESTA (Il est bien tiré). — Caprices, nº 17 (L. D. 54, 1er ét.).

Baudelaire évoque cette planche dans une pièce célèbre des *Fleurs du Mal.*

35. I SE LE QUEMA LA CASA (Et sa maison brûle). — Caprices, nº 18 (L. D. 55, 1er ét.).

Goya se moque de Charles IV, pauvre roi incapable et aveugle, qui n'aimait que la chasse et le violon.
Voir nº 261, dessin 21.

36. TODOS CAERAN (Tous tomberont). — Caprices, nº 19 (L. D. 56, 2e ét.).

Il s'agit sans doute de la Reine Marie-Louise et de ses amants.

37. YA VAN DESPLUMADOS (Déjà ils s'en vont déplumés). — Caprices, nº 20 (L. D. 57, 2e ét.).

Voir nº 264, dessin 95.

38. QUAL LA DESCAÑONAN! (Comme ils la plument). — Caprices, nº 21 (L. D. 58, 2e ét.).

C'est le « Bon Appétit, Messieurs », de Ruy Blas évoqué par un disciple de Rembrandt.
Voir nº 266, dessin 104.

39. POBRECITAS! (Pauvres petites). — Caprices, nº 22 (L. D. 59, 2e ét.).

« Qu'on les envoie coudre, celles dont la vie est si décousue. Qu'on les enferme, elles ont assez circulé » Goya.

40. AQUELLOS POLBOS (Cette poussière...). — Caprices, nº 23 (L. D. 60, 1er ét.).

Aquellos polbos traen estos lodos, dit un proverbe espagnol (La poussière attire la boue). Le criminel attire le peuple qui vient se repaître du spectacle de son supplice. Il convient de rapprocher cet autodafé d'une *Scène de l'Inquisition* peinte par Goya en 1794.

Voir nº 266, dessin 23.

41. NO HUBO REMEDIO (Il n'y eut pas de remède). — Caprices nº 24 (L. D. 61, 1er ét.).

Goya, commentant cette pièce, disait : On ne fera pas rougir qui n'a pas de vergogne. Peut-être s'agit-il encore de la Reine dont on dénonçait ouvertement, mais en vain, les mœurs déréglées.

42. SI QUEBRÓ EL CANTARO (Il a cassé la cruche). — Caprices, nº 25 (L. D. 62, 1er ét.).

Le prince des Asturies, le futur Ferdinand VII, ne cachait pas sa violente aversion pour Godoy. Aussi la Reine, sa mère, cherchait-elle toutes les occasions pour l'hmuilier et le maltraiter.

43. YA TIENEN ASIENTO (Elles ont déjà retenu leur place). — Caprices, nº 26 (L. D. 63, 1er ét.).

44. QUIEN MAS RENDIDO? (Lequel est l'esclave de l'autre). — Caprices, nº 27 (L. D. 64, 1er ét.).

45. CHITON (Chut!). — Caprices, nº 28 (L. D. 65, 2e ét.).

46. ESTO SI QUES ES LEER (C'est ce qui s'appelle lire). — Caprices, nº 29 (L. D. 66, 1er ét.).

Les biographes de Goya reconnaissent ici le duc del Parque qui passait pour ne donner à sa culture et à l'étude des affaires publiques que le temps pendant lequel son valet de chambre le coiffait chaque matin.

47. PORQUE ESCONDERLOS! (Pourquoi les cacher!). — Caprices, nº 30 (L. D. 67, 2e ét.).

Selon les clés il s'agirait d'un ecclésiastique madrilène qui

enfouissait son or dans des coins de son jardin où ses neveux savaient le trouver. C'est bien plutôt l'éternelle comédie de l'avare.

48. Ruega por ella (Elle prie pour elle). — Caprices, nº 31 (L. D. 68, 2e ét.).

« Et elle fait très bien, pour que Dieu lui donne la fortune, et la préserve du mal, des chirurgiens et des alguazils, et qu'elle arrive à être... aussi dévouée au bonheur de tous que le fut sa mère... » Goya.

49. Porque fue sensible (Pour avoir été sensible). — Caprices, nº 32 (L. D. 69, 1er ét.).

Cette planche et la 39e de la même série sont des lavis, c'est-à-dire des aquatintes dont le fond n'a pas été grené.

« Et comment cela? C'est que ce monde-là a ses hauts et ses bas, et la vie qu'elle menait ne pouvait la conduire autre part » Goya.

Voir nº 266, dessin 106.

50. Al Conde Palatino (Le Comte Palatin). — Caprices, nº 33 (L. D. 70, 1er ét.).

On reconnaît généralement, dans le Charlatan, Urquijo qui, devenu ministre des Affaires Étrangères en 1798, prétendait trouver des remèdes énergiques à toutes les situations.

51. La noche dormidera (la nuit pour dormir). — Caprices, nº 34 (L. D. 71, 1er ét.).

« Ne les réveillez pas! Le sommeil est peut-être l'unique bonheur des malheureux » Goya.

La légende manuscrite écrite au bas de cette épreuve diffère de celle qui a été imprimée, et qui porte : « Las rinde el sueño ».

52. Le descañona (elle l'écorche). — Caprices, nº 35 (L. D. 72, 2e ét.).

53. Mala noche (Mauvaise Nuit). — Caprices, nº 36 (L. D. 73, 2e ét.).

Épigraphe empruntée au proverbe espagnol : *Mala noche y parir hija.* Il ne s'agit pas, quoi qu'on ait dit, de la Reine; c'est une scène d'accouchement clandestin qui fait un peu penser à celle des *Contes bruns* de Balzac.

54. Si sabra mas el discipulo ! (L'élève en saura-t-il plus que le maître ?). — Caprices, n° 37 (L. D. 74, 2e ét.).

Il s'agit ici de Godoy passé brusquement de garde du corps ministre d'Etat, et à qui un vieux commis des Affaires Étrangères, Molledino, « se trouva fort étonné d'apprendre ce qu'il n'avait jamais su » (E. Piot).

Voir n° 266, dessin 107.

55. Brabissimo ! (Bravissimo !). — Caprices, n° 38 (L. D. 75, 2e ét.).

Godoy chantait à ravir les boleros et les séguidillas en s'accompagnant de la guitare. Ce talent fut, dit-on, à l'origine de sa faveur auprès de la famille royale.

56. Asta su abuelo (Jusqu'à son aïeul). — Caprices, n° 39 (L. D. 76, 1er ét.).

Un flatteur avait forgé à Godoy une longue généalogie le faisant descendre des rois goths, et tenir même, par certaines alliances, à la famille royale d'Espagne. « Cela est évident, dit le Roi à ce sujet, Godoy nous tient de fort près. — Il y a longtemps que je le savais, dit la Reine » (Piot).

57. De que mal morira ? (De quel mal mourra-t-il ?). — Caprices, n° 40 (L. D. 77, 2e ét.).

Le prince de la Paix tâte le pouls à l'Espagne. Goya semble penser qu'elle mourra surtout du médecin.

58. Ni mas ni menos (Ni plus ni moins). — Caprices, n° 41, (L. D. 78, 2e ét.).

Allusion au Prince de la Paix posant pour son portrait devant Isidro Carnicero.

59. Tu que no puedes (Toi qui n'en peux mais). — Caprices, n° 42 (L. D. 79, 1er ét.).

Un proverbe espagnol dit : « Tu que nos puedes, llevame a cuestas » (Toi qui n'en peux mais, porte-moi sur tes épaules). C'est évidemment Godoy écrasant l'Espagne pour satisfaire son goût de faste.

60. El sueño de la razon produce monstruos (Le sommeil

de la raison produit des monstres). — Caprices, nº 43 (L. D. 80, 1er ét.).

Goya nous a transmis quelques-unes de ses hallucinations. Hugo lui aussi lorsqu'il se réveillait brusquement la nuit, dessinait des silhouettes bizarres qu'il intitulait : Ce que je vois dans l'obscurité.

Voir nº 263, dessin 34.

61. Hilan delegado (Elles filent fin). — Caprices, nº 44 (L. D. 81, 2e ét.).

Ici commence une nouvelle série; après les caricatures politiques ou sociales, voici des planches fantastiques consacrées aux sorcières, aux revenants, aux apparitions. Les conteurs et les poètes du xviiie siècle ont retracé souvent des scènes de sorcellerie, mais avant Goya aucun artiste n'a su en évoquer la mystérieuse horreur. Nous avons souligné leur influence sur les romantiques.

62. Mucho hay que chupar (Il y a gras). — Caprices, nº 45 (L. D. 82, 1er ét.).

La tradition assure que Goya allait chercher les modèles de ses horribles vieilles dans le quartier des marchands de guenilles, le Rastro, ou à la Barrio de Lavapies.

63. Correccion (Pénitence). — Caprices, nº 46 (L. D. 83, 1er ét.).

64. Obsequio al maestro (Offrande au Maître). — Caprices, nº 47 (L. D. 84, 2e ét.).

Le *Dictionnaire Infernal* de Collin de Plancy (1824) donne la clé de cette planche. Elle représente Maître Léonard, le grand diable, à face humaine très ténébreuse, il a une « gravité superbe avec la contenance d'une personne mélancolique ». Les sorcières viennent les jours de sabbat lui présenter « pour divers usages » les petits enfants qu'elles ont dérobé.

65. Soplones (Les Souffleurs). — Caprices, nº 48 (L. D. 85, 2e ét.).

Jeu de mots, *soplones* ayant aussi le sens de mouchard. Allusion voilée à la confession.

66. Duendecitos (Revenants). — Caprices, nº 49 (L. D. 86, 1er ét.).

67. Las Chinchillas (Les Chinchillas). — Caprices, nº 50 (L. D. 87, 1er ét.).

Voir nº 263, dessin 35.

68. Se repulen (Ils font leur toilette). — Caprices, nº 51 (L. D. 88, 2e ét.).

Une reproduction de cette gravure par Grandville a paru dans le *Magasin Pittoresque* en 1834.

69. Lo que puede un sastre (Ce que peut un tailleur). — Caprices, nº 52 (L. D. 89, 2e ét.).

« C'est pourtant la superstition qui fait que tout un peuple adore en tremblant un morceau de bois que pare un costume de saint. » C'est ainsi que Goya commentait cette pièce. Son protecteur Jovellanos avait déjà dit en 1796 : « Les peintres ont consacré leurs pinceaux à représenter les marionnettes religieuses, et le peuple idolâtre leur a accordé une superstitieuse adoration. L'Église n'a pas cessé de travailler à détruire dans les fidèles le préjugé d'attribuer une valeur particulière aux images, et les ecclésiastiques n'ont pas cessé de travailler à l'enraciner. » (*Du pain et des taureaux*). Une fois de plus, Goya était d'accord avec lui.

Voir nº 265, dessin 101.

70. Que pico de oro! (Quel bec d'or). — Caprices, nº 53 (L. D. 90, 2e ét.).

71. El vergonzoso (Le ruffian). — Caprices, nº 54 (L. D. 91, 2e ét.).

72. Hasta la muerte (Jusqu'à la mort). — Caprices, nº 55 (L. D. 92, 1er ét.).

On croit reconnaître dans cette vieille coquette, la duchesse de Benavente, ennemie intime de la duchesse d'Albe.

73. Subir y bajar (Monter et descendre). — Caprices, nº 56 (L. D. 93, 2e ét.).

Le jeu de bascule de la politique.

74. La filiacion (La filiation). — Caprices, nº 57 (L. D. 94, 1er ét.).

Voir nº 265, dessin 102.

75. Tragala, perro (Avale, chien). — Caprices, nº 58 (L. D. 95, 3e ét.).

Voir nº 265, dessin 103.

76. Y aun no se van! (Et encore ils ne s'en vont pas!). — Caprices, nº 59 (L. D. 96, 2e ét.).

« Il y a surtout une planche tout à fait fantastique qui est bien le plus épouvantable cauchemar que nous ayons jamais rêvé; — elle est intitulée : Y aun no se van. C'est effroyable, et Dante lui-même n'arrive pas à cet effet de terreur suffocante » Gautier, 1842.

77. Ensayos (Essais). — Caprices, nº 60 (L. D. 97, 2e ét.).

Une sorcière marque un homme qui va appartenir au diable. Celui-ci, maître Léonard, apparaît au fond sous la forme d'un grand bouc.
Voir nº 263, dessin 36.

78. Volaverunt (Elles s'envolèrent). — Caprices, nº 61 (L. D. 98, 1er ét.).

On reconnaît ici la duchesse d'Albe portée dans les airs par trois sorcières.

79. Quien lo creyera! (Qui l'aurait cru?). — Caprices, nº 62 (L. D. 99, 3e ét.).

« Voici une lutte cruelle pour savoir qui des deux est la plus grande sorcière... » Goya.
Voir nº 263, dessin 37.

80. Miren que grabes! (Voyez comme ils sont graves!). — Caprices, nº 63 (L. D. 100, 2e ét.).

81. Buen viage (Bon voyage). — Caprices, nº 64 (L. D. 101, 2e ét.).

Remarquer la technique particulière de cette pièce : Goya est

parti d'un fonds entièrement noir, et il a obtenu des demi-teintes et des lumières avec le grattoir.

82. DONDE VÁ MAMÁ? (Où va la maman?). — Caprices, nº 65 (L. D. 102, 3e ét.).

83. ALLÁ VÁ ESO (Ceci va par là). — Caprices, nº 66 (L. D. 103, 2e ét.).

84. AGUARDA QUE TE UNTEN (Attends donc que tu sois oint). — Caprices, nº 67 (L. D. 104, 1er ét.).

85. LINDA MAESTRA! (Jolie maîtresse!). — Caprices, nº 68 (L. D. 105, 1er ét.).

Notre épreuve porte une légende manuscrite différente : *Ja volaron.*

86. SOPLA (Souffle!). — Caprices, nº 69 (L. D. 106, 2e ét.).

87. DEVOTA PROFESSION (Profession de foi). — Caprices, nº 70 (L. D. 107, 1er ét.).

88. SI AMANECE, NOS VAMOS (le jour arrive, allons-nous-en). — Caprices, nº 71 (L. D. 108, 2e ét.).

89. NO TE ESCAPARÁS (Tu ne t'échapperas pas). — Caprices, nº 72 (L. D. 109, 1er ét.).

90. MEJOR ES HOLGAR (Ne vaut-il pas mieux ne rien faire?). — Caprices, nº 73 (L. D. 110, 1er ét.).

91. NO GRITES, TONTA (Ne crie pas, sotte). — Caprices, nº 74 (L. D. 111, 2e ét.).

92. NO HAY QUIEN NOS DESATE? (N'y a-t-il personne pour nous délier?). — Caprices, nº 75 (L. D. 112, 1er ét.).

Le divorce avait été créé en France en 1792; les autres pays hésitaient à l'adopter.

93. ESTA UÑd PUES, como digo... eh! cuidado! sino!... (Vous

y êtes? Je disais donc... hé! attention! sinon!...). — Caprices, n° 76 (L. D. 113, 1er ét.).

Cet officier fort peu éloquent serait, dit-on, Thomas Morla, lieutenant-général d'artillerie, qui, après la capitulation de Baïlen, emmena les Français en captivité.

94. UNOS A OTROS (Les uns aux autres). — Caprices, n° 77 (L. D. 114, 1er ét.).

Caricature sinistre du jeu de la *vaquilla*, sorte de course de taureaux pour rire, qu'avait représentée Bayeu dans un de ses cartons de tapisserie.

95. DESPACHA, QUE DESPERTAN (Dépêche, voici qu'ils se réveillent). — Caprices, n° 78 (L. D. 115, 1er ét.).

96. NADIE NOS HA VISTO. (Personne ne nous a vus). — Caprices, n° 79 (L. D. 116, 2e ét.).

97. YA ES HORA (Il est temps). — Caprices, n° 80 (L. D. 117, 1er ét.).

Les moines et les nobles se réveillant de leur léthargie, tel est le souhait que formule Goya; il n'est que temps, nous dit-il.

97 *a*. LES CAPRICES, 1799.

Exemplaire infiniment précieux du 1er tirage formé avec des épreuves antérieures aux corrections orthographiques.

Collection Félix Boix.

97 *b*. LES CAPRICES, 1799.

Autre exemplaire du 1er tirage avec des épreuves d'état.

Il a appartenu à la comtesse del Campo de Alàge et au comte de Vistahermosa.

Collection Marcel Guérin.

LES DÉSASTRES DE LA GUERRE

En 1808 Napoléon, ayant obtenu l'abdication du roi Charles IV et de son fils Ferdinand, avait choisi pour roi d'Espagne son propre frère Joseph. Mais les Espagnols se soulevèrent aussitôt, et une guerre de

guérillas s'engagea contre les Français. Après des alternatives de succès et de défaites, au bout de cinq ans de luttes, l'Empereur dut rendre le trône d'Espagne à Ferdinand VII en 1813 par le traité de Valençay. Les planches de Goya sont le témoignage d'un homme qui a assisté à cette lutte, elles retracent les atrocités de la guerre, l'exode des paysans devant l'invasion, le siège de Saragosse, la famine de Madrid en 1812.

Goya était à Madrid en 1808. Il a vu de sa fenêtre le 2 mai le soulèvement du peuple contre les mamelucks de Murat — deux de ses toiles les plus célèbres évoquent cette émeute et la terrible répression des jours suivants. Puis il partit en 1809 pour Saragosse afin de dessiner sur place quelques aspects frappants de la ville dévastée par les deux sièges qu'elle venait de subir. En 1810, revenu à Madrid, il commença à graver d'après ses dessins, et certaines pièces sont datées par lui de cette année. En même temps, semble-t-il, il feignit de se rallier au parti français : il peignit le portrait du roi Joseph, peut-être celui de Murat, celui du général Guye et de son neveu. Il devait compléter plus tard sa série des Désastres *en y ajoutant plusieurs images saisissantes de la famine de Madrid en 1812, et des pièces énigmatiques dans la tradition des* Caprices *composées vers 1820.*

La première édition des Désastres *parut longtemps après la mort de Goya, en 1863. D'autres se succédèrent en 1892, 1903, 1906. Mais l'artiste avait tiré pour lui et ses amis cinq ou six exemplaires de ses* Désastres. *Nous exposons uniquement des épreuves de ce tirage infiniment précieux et rare, les unes appartenant au Cabinet des Estampes, les autres à Monsieur Pedro Gil de Moreno de Mora, dont le grand-père, ayant rendu service à Goya, reçut de lui la série complète des* Désastres *vers 1824.*

98. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Tristes pressentiments de ce qui doit arriver). — Désastres, n° 1 (L. D. 120, 2e ét., avant les retouches).

Collection Pedro Gil.

99. Con razón ó sin ella (Avec ou sans raison). — Désastres, n° 2 (L. D. 121, 2e ét.).

100. Lo Mismo (De même). — Désastres, n° 3 (L. D. 122, 3e ét.).

Collection Pedro Gil.

101. LAS MUGERES DAN VALOR (Les femmes donnent du courage). — Désastres, n° 4 (L. D. 123, 3e ét.).

Collection Pedro Gil.

102. Y SON FIERAS (Et elles sont comme des bêtes féroces). — Désastres, n° 5 (L. D. 124, 2e ét.).

103. BIEN TE SE ESTÁ (Qu'elle te soit un bien). — Désastres, n° 6 (L. D. 125, 2e ét.).

Une tradition ancienne assure qu'il faut voir ici la mort du Général Dupré à Baïlen.

104. QUÉ VALOR (Quel courage). — Désastres, n° 7 (L. D. 126, 1er ét.).

Épisode célèbre du siège de Saragosse en 1808. Une jeune fille de vingt-cinq ans, Augustine d'Aragon, remplaça dans une batterie son fiancé tombé mort à côté d'elle, et, par sa vaillance, ranima le courage des assiégés.

Byron qui l'avait vue en 1809 se promener au Prado où elle arborait fièrement ses décorations, l'a célébrée dans son *Childe Harold*. Le peintre anglais Wilkie avait fait son portrait (1829).

Collection Pedro Gil.

105. SIEMPRE SUCEDE (Cela arrive toujours). — Désastres, n° 8 (L. D. 127, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

106. NO QUIEREN (Elles ne veulent pas). — Désastres, n° 9 (L. D. 128, 3e ét.).

Alors que les Espagnols les accusaient de commettre les pires brutalités envers les femmes, les Français faisaient répandre à Paris une gravure qui les représentait sous les traits les plus chevaleresques. On y voyait un jeune officier des troupes de Napoléon prenant sous sa protection une jeune fille espagnole et un respectable vieillard, son père .

107. TAMPOCCO (Non plus). — Désastres, n° 10 (L. D. 129, 1er ét.).

108. NI POR ESAS (Ni pour celles-ci). — Désastres, n° 11 (L. D. 130, 1er ét.).

109. PARA ESO HABEIS NACIDO (Êtes-vous donc né pour cela?). — Désastres, n° 12 (L. D. 131, 1er ét.).

Collection Pedro Gil.

110. AMARGA PRESENCIA (Amère présence). — Désastres, n° 13 (L. D. 132, 2e ét.).

111. DURO ES EL PASEO! (Le pas est dur!). — Désastres, n° 14 (L. D. 133, 1er ét.).

Peut-être faut-il voir ici les Français mis à mort, au début de la guerre, à Valence par le peuple soulevé par le chanoine Calvo.

Voir n° 267, dessin 121.

112. Y NO HAI REMEDIO (Et il n'y a pas de remède). — Désastres, n° 15 (L. D. 134, 1er ét.).

113. SE APPROVECHAN (Ils s'approvisionnent). — Désastres, n° 16 (L. D. 135, 1er ét.).

Voir n° 267, dessin 122.

114. NO SE CONVIENEN (Ils ne s'accordent pas). — Désastres, n° 7 (L. D. 136, 1er ét.).

Les généraux français à qui Napoléon avait confié le gouvernement des provinces de l'Espagne se jalousaient, et ne s'entendaient nullement entre eux.

Collection Pedro Gil.

115. ENTERRAR Y CALLAR (Enterrer les morts et se taire). — Désastres, n° 18 (L. D. 137, 2e ét.).

Voir n° 267, dessin 123.

116. YA NO HAY TIEMPO (Il n'est déjà plus temps). — Désastres, n° 19 (L. D. 138, 3e ét.).

Un officier de dragons français arrive trop tard pour sauver un espagnol que ses soldats ont mis à mort.

Voir n° 267, dessin 124.

117. CURARLOS, Y A OTRA (Les soigner, et passer à d'autres). — Désastres, n° 20 (L. D. 139, 1er ét.).

118. SERA LO MISMO (Ce sera la même chose). — Désastres, n° 21 (L. D. 140, 3e ét.).

119. TANTO Y MAS (Tant et plus). — Désastres, n° 22 (L. D. 141, 1er ét.).

Cette planche tragique a été datée par Goya de 1810. Il a voulu indiquer qu'il avait vu de ses yeux ce spectacle horrible, peut-être après la prise de Saragosse par les Français. « Le jour de la capitulation, six mille morts étaient entassés devant les églises, jetés dans les fossés, étendus le long des rues; le vainqueur fut obligé de faire dans les environs des réquisitions de paysans pour ensevelir les cadavres... » Cavallero, *Défense de Saragosse*, 1815.

120. LO MISMO EN OTRAS PARTES (La même chose sur un autre point). — Désastres, n° 23 (L. D. 142, 1er ét.).

121. AÁN PODRÁN SERVIR (Ils pourront encore servir). — Désastres, n° 24 (L. D. 143, 1er ét.).

Selon une convention intervenue entre les deux armées on devait des deux côtés soigner les blessés et les remettre à leur corps dès qu'ils seraient guéris.
Voir n° 268, dessin 129.

Collection Pedro Gil.

122. TAMBIEN ESTOS (Et ceux-ci aussi). — Désastres, n° 25 (L. D. 144, 2e ét.).

Voir n° 268, dessin 130.

123. NO SE PUEDE MIRAR (On ne peut plus voir cela). – Désastres, n° 26 (L. D. 145, 2e ét.).

124. CARITAD (Charité). — Désastres, n° 27 (L. D. 146, seul ex. connu du 1er ét.).

Voir n° 268, dessin 132.

125. POPULACHO (Populace). — Désastres, n° 28 (L. D. 147, 2e ét.).

« Les hommes éclairés qui craignaient les représailles des Français, et qui espéraient la réforme des abus cherchèrent à calmer les fureurs du peuple. Ils tombèrent victimes de leur

sagesse... Une populace furieuse les poursuivit jusque dans les asiles les plus respectés... On traîna leurs corps dans la boue et l'on porta leurs têtes sur des piques (Baron de Méneval, *Mémoires*) ».

Il s'agit sans doute du Marquis de Péralés tué par le peuple de Madrid qui le soupçonnait d'être favorable aux Français.

Voir n° 268, dessin 131.

Collection Pedro Gil.

126. Lo merecia (Il le méritait). — Désastres, n° 29 (L. D. 148, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

127. Estragos de la Guerra (Désastres de la Guerre). — Désastres, n° 30 (L. D. 149, 1er ét.).

Collection Pedro Gil.

128. Fuerte cosa es! (Voici qui est fort!). — Désastres, n° 31 (L. D. 150, seule épreuve connue du 2e ét.).

129. Por qué (Pourquoi?). — Désastres, n° 32 (L. D. 151, 3e ét.).

Collection Pedro Gil.

130. Qué hai que hacer mas? (Que peut-on faire de plus?). — Désastres, n° 33 (L. D. 152, 3e ét.).

131. Por una navaja (Pour un couteau). — Désastres, n° 34 (L. D. 153, 2e ét.).

Comparer avec le Garroté, n° 17.

132. No se puede saber por qué (On ne peut savoir pourquoi). — Désastres, n° 35 (L. D. 154, 1er ét.).

133. Tampocco (Non plus). — Désastres, n° 36 (L. D. 155, 3e ét.).

134. Esto es peor (Ceci est pire). — Désastres, n° 37 (L. D. 156, 3e ét.).

Goya a écrit au dos d'une épreuve de cette planche : *El de*

Chinchon. Il a donc vu cet homme empalé près de la ville de Chinchon (à une trentaine de kilomètres de Madrid). Son frère y était prêtre, et il avait peint lui-même dans l'église une Vierge en 1783.

Collection Pedro Gil.

135. BARBAROS! (Barbares!). — Désastres, nº 38 (L. D. 157, très rare épreuve du 2ᵉ ét.).

136. GRANDE HAZAÑA! CON MUERTOS! (Grande prouesse! contre des morts!). — Désastres, nº 39 (L. D. 158, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

137. ALGÚN PARTIDO SACA (Il en tire quelque chose). — Désastres, nº 40 (L. D. 159, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

138. ESCAPAN ENTRE LAS LLAMAS (Ils s'échappent à travers les flammes). — Désastres, nº 41 (L. D. 160, 2ᵉ ét.).

Peut-être s'agit-il de l'incendie de l'hôpital de Saragosse en 1808 : « L'évacuation de l'hôpital offrit le spectacle le plus affreux... Des malades pour fuir l'ncendie se précipitaient par les fenêtres sur les baïonnettes des soldats; des blessés enveloppés de longs draps ensanglantés s'efforçaient de traîner leurs membres mutilés; au milieu de ces scènes d'horreur, les fous dont on avait pu ouvrir les cabanons chantaient, riaient, déclamaient à haute voix... » (Don Manuel Cavallero, *Défense de Saragosse*, 1815).

Collection Pedro Gil.

139. TODO VA REVUELTO (Tout va de travers). — Désastres, nº 42 (L. D. 161, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

140. TAMBIEN ESTO (Et ceci aussi). — Désastres, nº 43 (L. D. 162, 2ᵉ ét.).

141. YO LO VI (Je l'ai vu). — Désastres, nº 44 (L. D. 163, 3ᵉ ét.).

142. Y ESTO TAMBIEN (Et ceci aussi). — Désastres, nº 45 (L. D. 164, seule épreuve connue du 1ᵉʳ ét.).

143. ESTO ES MALO (Ceci est mal). — Désastres, nº 46 (L. D. 165, seule épreuve connue du 1er ét.).

144. ASÍ SUCEDIÓ (C'est arrivé ainsi). — Désastres, nº 47 (L. D. 166, 2e ét.).

« Le secret des Palais des Maures, changés en basiliques chrétiennes, fut pénétré; les églises dépouillées perdirent les chefs-d'œuvre de Vélasquez et de Murillo; une partie des os de Rodrigue à Burgos fut enlevée; on avait tant de gloire qu'on ne craignit pas de soulever contre soi les restes du Cid comme on n'avait pas craint d'irriter l'ombre de Condé » (Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*).

Il ne faut pas oublier que Goya lui-même fit partie d'une commission chargée de choisir des tableaux destinés au Louvre dans les palais et les églises d'Espagne.

145. CRUEL LÁSTIMA (Cruel Malheur). — Désastres, nº 48 (L. D. 167, seule épreuve connue du 1er ét.).

Après les horreurs de la guerre vient une seconde série, consacrée à la terrible famine de Madrid. Vingt mille personnes périrent du mois de septembre 1811 au mois d'août 1812. Victor Hugo, qui était alors à Madrid a décrit cette disette, telle qu'il l'avait vue de ses yeux d'enfant de neuf ans : « On mourait de froid dans la rue et de faim dans les maisons... Le dîner [au Collège des Nobles] devint une dérision. Quand un élève se plaignait, Dom Manuel faisait un signe de croix sur son gros ventre et lui disait d'en faire autant, et que cela le nourrirait » (*Victor Hugo raconté*).

146. CARIDAD DE UNA MUGER (La Charité d'une femme). — Désastres, nº 49 (L. D. 168, 3e ét.).

Collection Pedro Gil.

147. MADRE INFELIZ (Mère infortunée). — Désastres, nº 50 (L. D. 169, 3e ét.).

Collection Pedro Gil,

148. GRACIAS Á LA ALMORTA (Grâce au millet). — Désastres, nº 51 (L. D. 170, 3e ét.).

Collection Pedro Gil.

149. No llegan a tiempo (Elles n'arrivent pas à temps). — Désastres, n° 52 (L. D. 171, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

150. Espiro sin remedio (Il mourut sans qu'on pût lui porter secours). — Désastres, n° 53 (L. D. 172, 3e ét.).

Collection Pedro Gil.

151. Clamores en vano (Vaines clameurs). — Désastres, n° 54 (L. D. 173, 3e ét.).

Voir n° 269, dessin 146.

Collection Pedro Gil.

152. Lo peor es pedir (Le pire est qu'il faut mendier). — Désastres, n° 55 (L. D. 174, 2e ét.).

Voir n° 269, dessin 147.

153. Al Cementerio (Au Cimetière). — Désastres, n° 56 (L. D. 175, 2e ét..)

Voir n° 269, dessin 148.

154. Sanos y enfermos (Sains et malades). — Désastres, n° 57 (L. D. 176, 2e ét.).

Voir n° 270, dessin 149.

155. No hay que dar voces (Inutile de crier). — Désastres, n° 58 (L. D. 177, 2e ét.).

156. De que sirve una taza (A quoi sert une pauvre tasse). — Désastres, n° 59 (L. D. 178, 1er ét.).

157. No hay quien los socorra (Personne pour les secourir). — Désastres, n° 60 (L. D. 179, 2e ét.).

158. Si son de otro linage (Seraient-ils d'une race différente?). — Désastres, n° 61 (L. D. 180, 1er ét.).

159. Las camas de la muerte (Les lits de la mort). — Désastres, nº 62 (L. D. 181, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

160. Muertos recogidos (Morts ramassés). — Désastres, nº 63 (L. D. 182, 4e ét.).

Collection Pedro Gil.

161. Carretadas al cementerio (Charretées pour le cimetière). — Désastres, nº 64 (L. D. 183, seule épreuve connue du 1er ét.).

162. Que alboroto es éste? (Que signifie ce tumulte?). — Désastres, nº 65 (L. D. 184, seule épreuve connue du 1er ét.).

163. Extraña devoción! (Étrange dévotion!). — Désastres, nº 66 (L. D. 185, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

164. Esta no lo es menos (Celle-ci ne l'est pas moins). — Désastres, nº 67 (L. D. 186, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

165. Que locura! (Quelle folie). — Désastres, nº 68 (L. D. 187, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

166. Nada, ello dirá (Rien, lui-même le dira). — Désastres, nº 69 (L. D. 188, 2e ét.).

« Parmi ces dessins qui s'expliquent aisément, il y en a un terrifiant et mystérieux, et dont le sens, vaguement entrevu, est plein de frissons et d'épouvantements. C'est un mort à moitié enfoui dans la terre, qui se soulève sur le coude, et, de sa main osseuse, écrit sans regarder, sur un papier posé à côté de lui, un mot qui vaut bien les plus noirs du Dante : *Nada* (néant)... Connaissez-vous quelque chose de plus sinistre et de plus désolant? » (Th. Gautier, 1845).

Collection Pedro Gil.

167. No saben el camino (Ils ne savent pas le chemin). — Désastres, nº 70 (L. D. 189, 2ᵉ ét.).

Est-ce un convoi d'espagnols déportés partant pour la France?

Collection Pedro Gil.

168. Contra el bien general (Contre le bien général). — Désastres, nº 71 (L. D. 190, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

169. Las Resultas (Les Conséquences). — Désastres, nº 72 (L. D. 191, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

170. Gatesca pantomina (Pantomime féline). — Désastres, nº 73 (L. D. 192, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

171. Esto es el peor! (Voici qui est pire!). — Désastres, nº 74 (L. D. 193, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

172. Farándula de charlatanes (Farandole de charlatans). — Désastres, nº 75 (L. D. 194, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

173. El buitre carnivoro (Le vautour carnivore). — Désastres, nº 76 (L. D. 195, 2ᵉ ét.).

L'Aigle français chassé d'Espagne, allusion au traité de Valençay (1813). Un tableau de Goya sur le même sujet a fait partie du Musée Espagnol de Louis-Philippe.

Collection Pedro Gil.

174. Que se rompe la cuerda (La corde se rompt). — Désastres, nº 77 (L. D. 196, 2ᵉ ét.).

Collection Pedro Gil.

175. Se defiende bien (Il se défend bien). — Désastres, nº 78 (L. D. 197, 2ᵉ ét.).

L'Espagne lutte contre ses ennemis.

Collection Pedro Gil.

176. MURIÓ LA VERDAD (La vérité mourut). — Désastres, n° 79 (L. D. 198, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

177. SI RESUCITARÁ? (Ressuscitera-t-elle?). — Désastres, n° 80 (L. D. 199, 2e ét.).

Collection Pedro Gil.

178. FIERO MONSTRUO (Fier Monstre). — Désastres, n° 81 (L. D. 200, 2e ét.).

179. ESTO ES LO VERDADERO (Ceci est le vrai). — Désastres, n° 82 (L. D. 201, 1er ét.).

Collection Pedro Gil.

TAUROMACHIE

Goya qui signait parfois Francisco de los Toros *a toujours été passionné par l'art tauromachique. En 1772, dans sa jeunesse, il a peut-être fait partie d'un quadrille à Rome pour gagner sa vie. Plus tard, il assistait avec enthousiasme aux courses, et s'y montrait si compétent que les toreros le consultaient pour les coups douteux.*

Comme toutes les autres Tauromachies, *cette suite comprend une partie historique montrant l'antiquité des courses de taureaux et les grands personnages qui ont toréé, puis l'image des plus célèbres toreros du moment exécutant les* suertes *les plus difficiles. Goya a trouvé dans la* Carta historica sobre... las fiestas de toros *de son ami Moratin (parue en 1777 et rééditée en 1801) les renseignements historiques dont il avait besoin. Il a regardé aussi les planches du traité de Pepe Illo (1804).*

La Tauromachie *de Goya date de 1816. Le 28 octobre de cette année, elle était en vente à Madrid. L'exemplaire que nous exposons date de ce premier tirage. La seconde édition date des environs de 1820, la troisième de 1855.*

Cette série, qui semble s'être fort mal vendue en 1816, a été presque complètement ignorée des Français : seuls Gautier et Géricault l'ont connue. Le traité que tout le monde lisait alors était la Colección de

las principales suertes de una corrida *par Noseret (fin XVIII*e*) totalement inconnue aujourd'hui. C'est elle qu'utilisaient les littérateurs, et que copiaient les artistes, depuis le graveur du* Voyage *de Breton (1815) jusqu'à Victor Adam (1837).*

180. Table de la première édition (1815).

181. Modo con que los antiguos Españoles cazaban los toros a caballo en el campo (Manière dont les anciens Espagnols chassaient le taureau à cheval dans la campagne). — Tauromachie, n° 1 (L. D. 224, 1re éd.).

182. Otro modo de cazar a pié (Autre façon de chasser à pied). — Tauromachie, n° 2 (L. D. 225, 1re éd.).

183. Los Moros establicidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcoran, adoptaron esta caza y arte y lancean un toro en el campo (Les Maures établis en Espagne, éludant les principes du Coran, adoptent cet art de chasser le taureau et de le lancer dans la campagne). — Tauromachie, n° 3 (L. D. 226, 1re éd.).

184. Capean otro encerrado (Ils capent un autre taureau dans une arène fermée). — Tauromachie, n° 4 (L. D. 227, 1re éd.).

185. El animoso Moro Gazul es el primero que lanceo toros en regla (Le courageux Maure Gazul est le premier qui combattit avec la lance suivant les règles). — Tauromachie, n° 5 (L. D. 228, 1re éd.).

Le maure Gazul vivait à la cour du Roi de Séville au XIe siècle. C'est de lui que prétendait descendre la Clara Gazul imaginée par Mérimée.

186. Los Moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz (Les Maures imitent le jeu de la cape, dans la place, avec leur burnous). — Tauromachie, n° 6 (L. D. 229, 1re éd.).

187. Origen de los arpones o banderillas (Origine des harpons ou banderilles). — Tauromachie, n° 7 (L. D. 230, 1re éd.).

188. Cogida de un Moro estando en la plaza (Un Maure est assailli par un taureau dans l'arène). — Tauromachie, n° 8 (L. D. 231, 1re éd.).

189. Un caballero español mata un toro despues de haber perdido el caballo (Un seigneur espagnol tue un taureau après avoir perdu son cheval). — Tauromachie, n° 9 (L. D. 232, 1re éd.).

190. Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid (Charles-Quint lançant un taureau dans le cirque de Valladolid). — Tauromachie, n° 10 (L. D. 233, 1re éd.).

Les traités de Tauromachie rappellent que Charles-Quint tua un taureau d'un coup de lance à Valladolid au cours des fêtes données en l'honneur de la naissance de Philippe II, et que le Cid *lançait* à cheval. Philippe IV, Pizarre, Diego Perez de Haro sont cités parmi les nobles qui aimèrent toréer.

191. El Cid Campeador lanceando otro toro (le Cid Campeador lançant un autre taureau). — Tauromachie, n° 11 (L. D. 234, 1re éd.).

192. Desjarrete de la canalla con lanzas, mediaslunas, banderillas et otros armas (La populace coupe les jarrets du taureau avec des lances, des demi-lunes, des banderilles, et autres armes). — Tauromachie, n° 12 (L. D. 235, 1re éd.).

193. Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos, sin auxilio de los chulos (Cavalier espagnol, dans le cirque, brisant des banderilles sans le secours des chulos). — Tauromachie, n° 13 (L. D. 236, 1re éd.).

Contre la règle, au lieu du chulo, c'est un picador à cheval qui plante les banderilles.

Voir n° 271, dessin 220.

194. El diestrisimo estudiante de Falces, embozado, burla el toro con suos quiebros (L'habile étudiant de Falces, enveloppé dans son manteau, irrite le taureau par ses feintes). — Tauromachie, n° 14 (L. D. 237, 1re éd.).

Selon Beruete, cet étudiant fut célèbre à la fin du XVIIIe siècle pour la façon dont il exécutait la « Suerte de capear ».
Voir n° 271, dessin 221.

195. El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro (Le fameux Martincho plante des banderilles en faisant le quiebro). — Tauromachie, n° 15 (L. D. 238, 1re éd.).

Ce Martincho, Martin Barcaiztegui, ami de Goya, était un torero célèbre au XVIIIe siècle qui se retira dans son pays, en Biscaye, vers 1800. Les planches consacrées à ses prouesses sont donc faites de souvenir.

196. El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid (Le même fait tourner un taureau dans le cirque de Madrid). — Tauromachie, n° 16 (L. D. 239, 1re éd.).

197. Palenque de los Moros hecho con burros para defenderse del toro embolado (Les Maures se servent d'ânes comme rempart pour se défendre contre le taureau aux cornes garnies de boules). — Tauromachie, n° 17 (L. D. 240, 1re éd.).

198. Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza (Témérité de Martincho dans le cirque de Saragosse). — Tauromachie, n° 18 (L. D. 241, 1re éd.).

Les toreros font souvent des tours de force d'une audace extraordinaire. Les uns montent sur des échasses; d'autres, comme ce Martincho, s'enchaînent les pieds.
Voir n° 272, dessin 226.

199. Otra locura suya en la misma plaza (Autre de ses folies dans le même cirque). — Tauromachie, n° 19 (L. D. 242, 1re éd.).

Voir n° 272, dessin 227.

200. Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la plaza de Madrid (Légèreté et adresse de Juanito Apiñani dans le cirque de Madrid). — Tauromachie, nº 20 (L. D. 243, 1re éd.).

C'était, nous dit-on, le plus agile des *peones* et *banderillas* de la fin du xviiie siècle. Il appartint au *quadrille* de Romero et à celui de Martincho.

201. Disgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcade de Torrejon (Malheurs arrivés dans les gradins du cirque de Madrid, et mort de l'alcade de Torrejon). — Tauromachie, nº 21 (L. D. 244, 1re éd.).

« Comme il arrive souvent que le taureau exaspéré franchit la première barrière, la seconde est garnie en outre d'un réseau de cordes destinées à prévenir un autre élan... Cependant on a vu des taureaux de *muchas piernas* (de beaucoup de jambes)... franchir la seconde enceinte, comme en fait foi une gravure de Goya. » (Th. Gautier, *Tra los montes*, 1842, I, p. 141.)

202. Valor varonil de la celebre Pajuelera en la plaza de Saragoza (Mâle valeur de la célèbre Pajuelera dans le cirque de Saragosse). — Tauromachie, nº 22 (L. D. 245, 1re éd.).

203. Mariano Ceballos, alias el Indo, mata el toro desde suo caballo (Mariano Ceballos, dit l'Indien, tue le taureau de dessus son cheval). — Tauromachie, nº 23 (L. D. 246, 1re éd.).

204. El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid (Le même Ceballos, montant un autre taureau casse des banderilles dans le cirque de Madrid). — Tauromachie, nº 24 (L. D. 247, 1re éd.).

205. Echan perros al toro (On lâche les chiens contre le taureau). — Tauromachie, nº 25 (L. D. 248, 1re éd.).

« Lorsque le taureau s'est montré lâche, le public crie : *Perros, Perros*, c'est pour demander à l'autorité de faire combattre des chiens contre lui; si le président de la place l'accorde, on lance dans la place, deux par deux, des chiens d'une race nommée

perros de presa. Ceux-ci saisissent le taureau par le museau et les oreilles et finissent par s'en rendre maître : un *torero* vient alors et le tue traîtreusement par derrière. » *L'Illustration*, 1845.

206. CAIDA DE UN PICADOR de su caballo debajo del toro (Chute d'un picador tombé de son cheval sous le taureau). — Tauromachie, nº 26 (L. D. 249, 1re éd.).

Voir nº 273, dessin 235.

207. EL CELEBRE FERNANDO DEL TORO, barilarguero, obligando a la fiera con su garrocha (Le célèbre Fernando del toro obligeant le taureau, à l'aide de sa pique, à foncer sur lui). — Tauromachie, nº 27 (L. D. 250, 1re éd.).

Fernando del Toro, un des plus agiles picadors du temps de Goya, dans sa *suerte* la plus remarquable.
Voir nº 273, dessin 236.

208. EL ESFORZADO RENDON, picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid (Le courageux Rendon, piquant un taureau, qu'il tua d'un coup dans le cirque de Madrid). — Tauromachie, nº 28 (L. D. 251, 1re éd.).

Rendon était picador de Costillares, ami de Goya, un des toreros dont il a laissé le portrait.

209. PEPE ILLO HACIENDO EL RECORTE AL TORO (Pepe Illo faisant la recorte au taureau). — Tauromachie, nº 29 (L. D. 252, 1re éd.).

Pepe Illo, qui s'appelait en réalité José Delgado, était le torero à la mode au temps de Goya. Il publia un traité de tauromachie en 1796.
Voir nº 274, dessin 237.

210. PEDRO ROMERO MATANDO A TORO PARADO (Pedro Romero tuant un taureau immobile). — Tauromachie, nº 30 (L. D. 253, 1re éd.).

Ce Pedro Romero, un des plus célèbres toreros du XIXe siècle tua, dit-on, au cours de sa carrière cinq mille six cents taureaux. Il eut pendant quelque temps une chaire à l'Université Tauromachique créée en 1836 à Séville par le Roi Ferdinand VII.

Goya était très lié avec Pedro et José Romero, et il a peint leur portrait.

211. BANDERILLAS DE FUEGO (les banderilles enflammées). — Tauromachie, nº 31 (L. D. 254, 1re éd.).

« Lorsque le taureau a montré de la lâcheté,... de tous côtés s'élève le cri de fuego! fuego! On distribue aux chulos, au lieu de leurs armes ordinaires, des banderilles dont le manche est entouré de pièces d'artifice. La pointe est garnie d'un morceau d'amadou enflammé. Aussitôt qu'elle pénètre dans la peau,... elles prennent feu, et la flamme, qui est dirigée vers le taureau, le brûle jusqu'au vif, et lui fait faire des sauts et des bonds qui amusent extrêmement le public. » Mérimée. *Lettre d'Espagne* (15 oct. 1830) parue dans la *Revue de Paris* de janvier 1831.

Voir nº 274, dessin 238.

212. DOS GROPOS DE PICADORES arrollados de seguida por uno solo toro (Deux groupes de picadors culbutés coup sur coup par un seul taureau). — Tauromachie, nº 32 (L. D. 255, 1re éd.).

213. LA DESGRACIADA MUERTE DE PEPE ILLO en la plaza de Madrid (L'affreuse mort de Pepe Illo dans le cirque de Madrid). — Tauromachie, nº 33 (L. D. 256, 1re éd.).

« Le fameux Pepe Illo, très célèbre matador, fut tué à Madrid par un taureau (le 11 mai 1801). Il fut pris dans le côté par la corne; il essaya vainement de se dégager en se soulevant de ses bras sur la tête même de l'animal qui le portait tout autour de l'arène, et lentement, de sorte que la corne entrait plus avant à chaque instant. Il le porta ainsi suspendu et déjà mort... » (Delacroix, *Journal* (26 mai 1832), *éd.* A. Joubin, t. I, p. 157.)

213 *a*. CINQ PLANCHES INÉDITES DE LA TAUROMACHIE.

Un seigneur Espagnol brise une lance sans le secours des chulos. Variante du nº 193 (L. D. 257).

Voir nº 275, dessin 241.

Le cheval abattu par le taureau (L. D. 258).

Mort de Pepe Illo, 1re et 2e variante (L. D. 262 et 265).

Voir nº 276, dessin 246.

Un torero s'apprêtant à frapper un taureau (L. D. 281).

Collection Lázaro.

LES DISPARATES

Les Disparates *ont été gravés par Goya en 1819 environ. Ce sont, comme les* Caprices, *des œuvres amères et étranges montrant l'étendue et la diversité de la folie des hommes. Cette suite de vingt-deux planches n'a pas été éditée du vivant de Goya. L'artiste a seulement tiré pour lui quelques épreuves d'essai de chaque planche; nous exposons treize de ces états rarissimes appartenant à Monsieur Lázaro. Puis les cuivres, retouchés, passèrent entre plusieurs mains, et c'est bien plus tard, en 1864, que l'Académie de San Fernando donna la première édition sous le titre, inexact, de :* Los Proverbios. *Quatre cuivres furent retrouvés après, on en tira des épreuves qui parurent dans l'*Art, *en 1877; nous exposons ces cuivres qui appartiennent à Monsieur Le Garrec.*

214. DISPARATE FEMENINO (Folie des femmes). — Disparates, pl. 1 (L. D. 202, 1er ét.), 1819.

Souvenir d'un carton de tapisserie : *El pelele*, peint par Goya en 1791.
Voir nº 277, dessin 185.

Collection Lázaro.

215. DISPARATE DE MIEDO (La folie des poltrons). — Disparates, pl. 2 (L. D. 203, 1er ét.), 1819.

Serait-ce la déroute des Français ?
Voir nº 278, dessin 186.

Collection Lázaro.

216. DISPARATE RIDICULO (Étrange folie). — Disparates, pl. 3 (L. D. 204, 1er ét.), 1819.

Collection Lázaro.

217. BOBABILICON (le grand niais). — Disparates, pl. 4 (L. D. 205, 2e ét.), 1864.

Voir nº 279, dessin 188.

218. Disparate volante (Folie volante). — Disparates, pl. 5 (L. D. 206, 1er ét.), 1819.

Collection Lázaro.

219. Disparate furioso (Folie furieuse). — Disparates, pl. 6 (L. D. 207, 1er ét.), 1819.

Collection Lázaro.

220. Disparate matrimonial (Folie du mariage). — Disparates, pl. 7 (L. D. 208, 1er ét.), 1819.

Collection Lázaro.

221. (Les Ensachés). — Disparates, pl. 8 (L. D. 209, 1er ét.), 1864.

222. Disparate general (Folie générale). — Disparates, pl. 9 (L. D. 210, 1er ét.), 1864.

223. (La jeune femme emportée par un cheval cabré). — Disparates, pl. 10 (L. D. 211, 1er ét.), 1819.

Voir no 280, dessin 189.

Collection Lázaro.

224. Disparate pobre (Pauvre folie). — Disparates, pl. 11 (L. D. 212, 1er ét.), 1819.

Collection Lázaro.

225. (Les Danseurs). — Disparates, pl. 12 (L. D. 213, 1er ét.), 1864.

226. Modo de volar (Manière de voler). — Disparates, pl. 13 (L. D. 214, 1er ét.), 1819.

On était alors aux débuts de l'aérostatique et, en 1812, les Parisiens avaient vu un viennois, Degen, essayer au Champ de Mars de rééditer l'expérience de l'homme volant imaginée déjà par Léonard de Vinci.

Collection Lázaro.

227. Disparate de carnaval (Folie de Carnaval). — Disparates, pl. 14 (L. D. 215, 2e ét.), 1864.

228. DISPARATE CLARO (Claire folie). — Disparates, pl. 15 (L. D. 216, 2e ét.), 1864.

229. (LES EXHORTATIONS). — Disparates, pl. 16 (L. D. 217, 1er ét.), 1864.

230. LA LEALTAD (La Loyauté). — Disparates, pl. 17 (L. D. 218, 1er ét.), 1864.

231. (LE VIEILLARD ERRANT PARMI LES FANTÔMES). — Disparates, pl. 16 (L. D. 219, 1er ét.), 1864.

232. DISPARATE CONOCIDO (Folie connue). — Disparates, pl. 19 (L. D. 220, 1er ét.), 1819.

Collection Lázaro.

233. DISPARATE PUNTAL (Folie de l'équilibriste). — Disparates, pl. 20 (L. D. 221, 1er ét.).

Certains indices permettent de penser que ces dernières planches sont postérieures de quelques années aux précédentes, et qu'elles furent exécutées vers 1824 à Bordeaux. On sait qu'alors Goya était passionné pour les spectacles du Cirque Olympique des frères Galien auxquels il assistait avec Léocadia Weis et sa fille.

Collection Lázaro.

234. DISPARATE DE BESTIA (Folie de bête). — Disparates, pl. 21 (L. D. 222, 1er ét.).

Collection Lázaro.

235. DISPARATE DE TONTOS (Folie de sots). — Disparates, pl. 22 (L. D. 223, 1er ét.).

Connu sous le titre de *Pluie de taureaux.*

Collection Lázaro.

235 *a*. QUATRE CUIVRES DES DISPARATES.

Collection Maurice Le Garrec.

---

236. Le Colosse. — (L. D. 35), vers 1819.

Gravure « à la fumée ». Le cuivre est entièrement noirci, et les blancs sont obtenus au grattoir. Il n'existe de cette magnifique pièce que quelques épreuves, le cuivre s'étant, rapidement, brisé. L'une est à Madrid, l'autre à Berlin, celle-ci vient de la famille de Goya et a appartenu à son historiographe Lefort. Une quatrième, retrouvée depuis peu, appartient à un amateur parisien.
(Cf. M. Lehrs. *Ein geschabtes Aquatintablatt von Goya* dans *Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml.*, XXVII, 1906, pp. 141-142.)

237. Dios se lo pague a usted (Dieu vous le rendra). — (L. D. 24, 3e ét.), vers 1819.

238. Le vieux se balançant. — (L. D. 25, tirage de 1859), après 1800.

239. La vieille se balançant. — (L. D. 26.)

240. L'Homme drapé dans son manteau. — (L. D. 27), vers 1820-1824.

On ne connaît de cette pièce aucune épreuve antérieure à 1859. A cette date le possesseur du cuivre, Lumley, un Anglais, la fit tirer à quelques exemplaires ainsi que les suivantes.

241. La Maja tournée a droite. — (L. D. 28), vers 1820.

Manet connut cette planche; et il l'imita dans ses eaux-fortes de 1862.

243. Aveugle chantant. — (L. D. 30, 2e ét.), vers 1820.

244. Le Prisonnier ployé sur sa chaine. — (L. D. 31, 2e ét., tiré avant 1867), vers 1820.

245. Le Prisonnier torturé, de face. — (L. D. 32.)

246. Le Prisonnier torturé, de profil. — (L. D. 33, 2e ét.)

LITHOGRAPHIES

247. La Fileuse. — (L. D. 268), février 1819.

Goya est un des précurseurs de la lithographie en Espagne. En 1806, puis en 1811, deux de ses compatriotes, à leur retour de Paris, avaient bien publié quelques planches, mais ce fut en 1819 seulement que fut créé à Madrid l'Établissement Royal de Lithographie où Goya, un des tous premiers, fit tirer à quelques exemplaires cette lithographie à la plume.

Collection André Bloch.

248. La Lecture. — (L. D. 276), vers 1824.

Une des trois épreuves de cette lithographie au crayon et au pinceau.

250. El vito, chanson andalouse. — (L. D. 278).

Lithographie exécutée en 1825 à Bordeaux. Delacroix en avait une épreuve.

(Cf. Lehrs (Max). *Ein Steindruck Goyas* dans le *Jahrb. d. K. preuss. Kunstz.*, t. XXVIII, 1907, p. 50.)

Collection Lázaro.

251. Le duel. — (L. D. 279, très rare épreuve), 1826.

Collection Lázaro.

252. Le Dromadaire. — (L. D. 280), vers 1825.

Cette pièce et les trois suivantes ont été données par Goya à Maria del Rosario Weiss.

Collection Lázaro.

253. Le chien. — (L. D. 281), vers 1825.

Collection Lázaro.

254. Le tigre. — (L. D. 282), vers 1825.

Collection Lázaro.

255. Le renard. — (L. D. 283), vers 1825.

Collection Lázaro.

256. Portrait de Gaulon. — (L. D. 284, 1er ét.), 1825.

Ce Gaulon était imprimeur-lithographe à Bordeaux; c'est chez lui que Goya fit paraître ses *Taureaux de Bordeaux*. Cette épreuve infiniment rare a appartenu à Delacroix à qui le modèle l'aurait donnée en 1849.

LES TAUREAUX DE BORDEAUX

Suite de quatre lithographies parues à Bordeaux en 1825, et tirées à cent exemplaires. Matheron, d'après des témoignages contemporains, nous a indiqué comment Goya dessinait ses lithographies : « Il les exécutait sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. Il maniait ses crayons comme des pinceaux sans jamais les tailler. Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant pour juger ses effets. Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise uniforme, et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer... Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres ou pour indiquer les figures et leur donner le mouvement. »

257. El famoso Americano Mariano Ceballos (le fameux Américain Mariano Ceballos). — Taureaux de Bordeaux, no 1 (L. D. 286, 2e ét.).

Delacroix possédait ces quatre planches, et, dès 1840, on signalait leur influence sur ses premières productions lithographiques.

258. Bravo Toro. — Taureaux de Bordeaux, no 2 (L. D. 287, 1er ét., avant lettre).

259. Dibersion de España (Divertissement d'Espagne). — Taureaux de Bordeaux, no 3 (L. D. 288, 2e ét.).

Épreuve ayant appartenu à Auguste Barbier, l'auteur des *Iambes*.

260. LA DIVISION DE PLACE. — (L. D. 289, seul état connu, sans lettre).

« Dans quelques solennités on sépare la place en deux au moyen d'une forte barrière... Comme le toril a deux portes et contient deux cages, on peut lancer deux taureaux à la fois. C'est l'unique but de cette division qui n'a jamais lieu qu'à la fin des courses. » (Taylor, *Voyage en Espagne*.)

DESSINS

Les dessins que nous exposons n'étaient pas encore venus en France. Le Musée du Prado qui les conserve les avait acquis de Carderera, l'historien et l'admirateur de Goya. Ils peuvent se répartir en trois groupes : les dessins pour les tableaux, les dessins pour les gravures, et les dessins non gravés, études pour des planches qui n'ont pas paru.

Ceux pour les tableaux sont très rares. Goya les jugeait inutiles, et traçait directement sur la toile ses compositions.

Ceux pour les gravures nous renseignent sur l'élaboration des pièces. Pour les Caprices, par exemple, il a fait trois dessins successifs : un premier à la sanguine sur un trait de crayon noir; un second au crayon rouge; un troisième à la plume qu'il posait, encore humide, sur le cuivre, en le pressant pour y imprimer les lignes essentielles. MM. Boix et Sanchez Cantón, à qui nous empruntons ces renseignements, ont tenté de dater les dessins non gravés d'après la technique : en règle générale il semble que les dessins à la plume et à l'encre de Chine soient les plus anciens, puis viennent les dessins à la sanguine, puis les dessins au crayon exécutés à Bordeaux. Nous renvoyons pour chaque dessin exposé au numéro du catalogue dressé par M. Sanchez Cantón. Pour chaque dessin préparatoire à une gravure, nous indiquons en outre la série et le numéro de la gravure en vue de laquelle il a été fait.

DESSINS DESTINÉS A ÊTRE GRAVÉS

261. Quatre dessins a la plume pour les *Caprices*.

Muchados al avio (S. C. 19). — Caprices, 11. Voir gr. nº 28.

Estan calientes (S. C. 20). — Caprices, 13. Voir gr. nº 30.

Y se le quema la casa (S. C. 21). — Caprices, 18. Voir gr. nº 35.

Que sacrificio (S. C. 22). — Caprices, 14. Voir gr. nº 31.

Au Musée du Prado.

262. Trois dessins à l'encre de Chine.

Tal para qual (S. C. 27). — Caprices, 5. Voir gr. nº 22.

La composition est déjà trouvée, mais la lumière ne sera pas distribuée de la même façon dans la gravure.

Dios la perdone... (S. C. 28). — Caprices, 16. Voir gr. nº 33.

Ni asi la distingue (S. C. 29). — Caprices, 7. Voir gr. nº 24.

Au Musée du Prado.

263. Quatre dessins à la plume.

El Sueño de la razon... (S. C. 34). — Caprices, 43. Voir gr. nº 60.

Goya dans sa gravure a ajouté plusieurs monstres à ceux qui ici entourent l'homme endormi.

Ce dessin est daté de 1797.

Las Chinchillas (S. C. 35). — Caprices, 50. Voir gr. nº 67.

Ensayos (S. C. 36). — Caprices, 60. Voir gr. nº 77.

Quien lo creyera (S. C. 37). — Caprices, 62. Voir gr. nº 79.

Goya supprimera plus tard le monstre d'en haut qui n'ajoutait rien au caractère dramatique de la composition.

Au Musée du Prado.

264. Quatre dessins à la sanguine.

Que se llevaron (S. C. 92). — Caprices, 8. Voir gr. nº 25.

Le paysage du fond disparaîtra dans la gravure; la lumière sera différente.

El amor y la muerte (S. C. 93). — Caprices, 10. Voir gr. nº 27.

Goya supprimera quelques détails et accentuera le tragique.

Estan calientes (S. C. 94). — Caprices, 13. Voir gr. nº 31.

Deuxième idée.

Ya van desplumados (S. C. 95). — Caprices, 20. Voir gr. nº 37.

Au Musée du Prado.

265. Trois dessins à la sanguine.

Lo que puede un sastre (S. C. 101). — Caprices, 52. Voir gr. nº 69.

On remarquera qu'à l'inverse de ce qui se passe généralement, la composition de la gravure est plus compliquée que celle du dessin. L'artiste a ajouté quelques monstres dans le ciel et haussé le bonnet du mannequin.

La Filiacion (S. C. 102). — Caprices, 57. Voir gr. nº 74.
Tragala (S. C. 103). — Caprices, 58. Voir gr. nº 75.

Au Musée du Prado.

266. Quatre dessins à la sanguine.

Qual la descañonon (S. C. 104). — Caprices, 21. Voir gr. nº 38.
Aquellos polbos (S. C. 106). — Caprices, 23. Voir gr. nº 40.
Por que fue sensible (S. C. 23). — Caprices, 32. Voir gr. nº 49.

La pose de la femme n'est pas celle qu'elle aura définitivement.

Si sabra mas... — Caprices, nº 37 (S. C. 107).

Au Musée du Prado.

267. Quatre dessins au crayon rouge.

Duro es el paso (S. C. 121). — Désastres, 14. Voir gr. nº 111.
Se aprovechan (S. C. 122). — Désastres, 16. Voir gr. nº 113.
Enterrar (S. C. 123). — Désastres, 18. Voir gr. nº 115.

Ya no hay tiempo (S. C. 124). — Désastres, 19. Voir gr. nº 116.

Au Musée du Prado.

268. Quatre dessins au crayon rouge.

Aún podran servir (S. C. 129). — Désastres, 24. Voir gr. nº 121.

Tambien estos (S. C. 130). — Désastres, 25. Voir gr. nº 122.

Populacho (S. C. 131). — Désastres, 28. Voir gr. nº 125.

Caritad (S. C. 132). — Désastres, 27. Voir gr. nº 124.

Au Musée du Prado.

269. Quatre dessins au crayon rouge pour les *Désastres*.

Clamores en vano (S. C. 146). — Désastres, 54. Voir gr. nº 151.

Lo peor es pedir (S. C. 147). — Désastres, 55. Voir gr. nº 152.

Al cementerio (S. C. 149). — Désastres, 56. Voir gr. nº 153.

Sanos y enfermos (S. C. 148). — Désastres, 57. Voir gr. nº 154.

Au Musée du Prado.

270. Quatre dessins au crayon rouge non gravés pour les *Désastres*.

Huyen. — (S. C. 181.)

Même scène. — (S. C. 182.)

Cuantos faltan. — (S. C. 183.)

Infame provecho. — (S. C. 184.)

Au Musée du Prado.

271. Deux dessins au crayon rouge pour la *Tauromachie*.

Un caballero español (S. C. 220). — Tauromachie, 13. Voir gr. nº 193.

L'étudiant de Falces (S. C. 221). — Tauromachie, 14. Voir gr. nº 194.

Au Musée du Prado.

272. Deux dessins au crayon rouge.

Temeritad de Martincho (S. C. 226). — Tauromachie, 18. Voir gr. nº 198.

Otra locura suya (S. C. 227). — Tauromachie, 19. Voir gr. nº 199.

Au Musée du Prado.

273. Deux dessins.

Caida de un picador (S. C. 235). — Tauromachie, 26, au crayon rouge. Voir gr. nº 206.

El celebre Fernando del Toro (S. C. 236). — Tauromachie, 27, au crayon et à la sanguine. Voir nº 207.

Au Musée du Prado.

274. Deux dessins.

Pepe Illo fait la recorte (S. C. 237). — Tauromachie, 29, crayon rouge et sanguine. Voir gr. nº 209.

Banderillas de fuego (S. C. 238). — Tauromachie, 31, crayon rouge. Voir gr. nº 211.

Au Musée du Prado.

275. Deux dessins au crayon rouge.

Un seigneur espagnol... (S. C. 241). — Tauromachie, 34. Voir gr. nº 213 *a*.

Mariano Ceballos (S. C. 242). — Dessin pour une planche inédite.

Au Musée du Prado.

276. Deux dessins au crayon rouge.

Modo de picar a caballo (S. C. 245). — Tauromachie, nº 37.

Mort de Pepe Illo (S. C. 246). — Tauromachie, 39.

Au Musée du Prado.

277. Disparate femenino (S. C. 185). — Disparates, 1. Voir gr. nº 214.

La composition n'est pas encore définitivement arrêtée, le fond est occupé par des figures qui disparaîtront. On ne voit

pas encore la femme accroupie au premier plan de la gravure.

Au Musée du Prado.

278. Disparate de miedo (S. C. 186). — Disparates, 2, sanguine. Voir gr. nº 215.

Au Musée du Prado.

279. Bobalicon (S. C. 188). — Disparates, 4, sanguine. Voir gr. nº 217.

Au Musée du Prado.

280. La femme sur le cheval cabré (S. C. 189). — Disparates, 10, sanguine. Voir gr. nº 223.

Un homme semble attaché à la queue du cheval. Cette figure disparaîtra dans la gravure ainsi que le paysage du fond.

Au Musée du Prado.

281. La Porte ouverte (S. C. 197). — Disparate non gravé, sanguine.

Au Musée du Prado.

282. Démon suppliant, étude pour un *Disparate* non gravé, vers 1819 (S. C. 200), sanguine.

Au Musée du Prado.

283. La Prisonnière, étude pour une gravure très rare de la série des Prisons (S. C. 100), sanguine.

Au Musée du Prado.

DESSINS NON GRAVÉS

284. Feuillets des carnets de voyage de Goya, 1796.

Goya et la duchesse d'Albe partent pour l'Andalousie en octobre 1796. Ils y restent jusqu'en avril 1797. Ces dessins ont été faits par Goya au cours du voyage. Il a fixé quelques images familières de la duchesse, de sa caméristre, de la négrillonne Maria

Luz. Il a aussi pris quelques croquis qu'on reverra gravés dans les Caprices (1797). Ces dessins fournissent des arguments à ceux qui affirment et à ceux qui nient la liaison de Goya et de la duchesse. En les interprétant de façon et d'autre, ils en tirent des conclusions opposées.

Au Musée du Prado.

285. Cinq dessins à la sanguine. Vers 1800.
Lutte des époux. — (S. C. 255.)
Beau couple. — (S. C. 256.)
Défense. — (S. C. 257.)
Pauvreté. — (S. C. 258.)
Secours. — (S. C. 259.)

Au Musée du Prado.

286. Dessin pour le portrait du Duc d'Osuna, du Musée Bonnat à Bayonne, 1816. — (S. C. nº 297.)

C'est le seul dessin préparatoire connu fait par Goya en vue d'un tableau. La composition est déjà toute trouvée.

Au Musée du Prado.

287. La Justice, dessin à l'encre de Chine. — (S. C. 409.). Vers 1819.

Au Musée du Prado.

288. Cinq dessins à l'encre de Chine. — Duellistes (S. C. 284 à 288). 1819.

Études pour une lithographie très rare parue en 1819.

Au Musée du Prado.

289. Trois dessins à l'encre de Chine. Vers 1819.
L'ermite bénit l'enfant. — (S. C. 315.)
Scène d'exorcisme. — (S. C. 316.)
Dans le chœur. — (S. C. 317.)

Au Musée du Prado.

290. Six dessins à l'encre de Chine de la série des Prisons. Vers 1819.
Il tombe dans la trappe. — (S. C. 332.)

Pour découvrir le mouvement de la terre. — (S. C. 333.)
Quelle cruauté. — (S. C. 334.)
Por liberal. — (S. C. 335.)
No se puede mirar. — (S. C. 336.)
No habras nunca los ojos. — (S. C. 337.)

Au Musée du Prado.

291. Dessin à l'encre de Chine. Embrassement paternel. Vers 1819. — (S. C. 410.)

Au Musée du Prado.

292. Trois dessins à l'encre de Chine. 1820.

Le Soleil de la Justice. — (S. C. 345.)
Divina libertad. — (S. C. 346.)
Lux ex tenebris. — (S. C. 347.)

Au Musée du Prado.

293. Quatre dessins au crayon noir. Après 1820.

Moine dessinant. — (S. C. 378).
Les Patins. — (S. C. 379.)
La Procession. — (S. C. 380.)
Moines chantant. — (S. C. 361.)

Au Musée du Prado.

294. Trois dessins au crayon noir. Après 1820.

Mauvais rêve. — (S. C. 396.)
Le mendiant dit que c'est de naissance et qu'il vit avec. — (S. C. 397.)
Ours lisant. — (S. C. 398.)

Au Musée du Prado.

295. Quatre dessins au crayon noir. Après 1820.

Facile victoire. — (S. C. 399.)
Il passe sa vie avec les animaux. — (S. C. 400.)
Palique. — (S. C. 401.)
Beaux Conseils. — (S. C. 402.)

Au Musée du Prado.

296. Les Deux Éléphants, vers 1824 (S. C. 420), dessin à la plume.

Au Musée du Prado.

297. Album de dessins de Goya constitué par Frederico de Madrazo (1815-1890), peintre espagnol, admirateur de Goya.

Ces dessins qui complètent ceux du Prado, ont été achetés par Madrazo à Carderera. Ils proviennent de deux carnets de croquis de Goya. Certaines feuilles, en effet, viennent du grand album du voyage à San Lucar (1797-1798), on y retrouve la duchesse d'Albe et les *Majas;* un de ces dessins est une étude pour le *Pré de San Isidoro,* peint en 1799; plusieurs ont été gravés dans les *Caprices.*

Le reste vient d'un carnet de 1819-1820. Ce sont des dessins de moines, de prisonniers, de mendiants.

Collection Mariano Fortuny.

298. La Novice, dessin au pinceau et à l'encre de Chine, vers 1799.

H. 0,26 × L. 0,17.

Collection F. Lugt.

DOCUMENTS

I. PORTRAITS ET AUTOGRAPHES

298 *a*. PORTRAIT DE XAVIER GOYA, dessiné par son père à Madrid en 1824.

M. Sanchez Cantón qui parle de ce portrait fait remarquer qu'à quarante ans Xavier Goya semble déjà un vieillard.

Collection Félix Boix.

299. GOYA PAR LUI-MÊME, vers 1788 (Photographie d'une esquisse du Musée Bonnat de Bayonne).

Sur ce portrait, réplique de celui du Musée de Castres, voir J. Laran. *Les Goya de Castres* dans *Musées et Monuments de France*, 1907, pp. 5-7.

300. PORTRAIT DE GOYA par lui-même, 1815 (Photographie d'un tableau du Prado).

301. PORTRAIT DE GOYA par lui-même, vers 1815 (Photographie d'un tableau du Prado).

302. PORTRAITS DE GOYA, DE SA SŒUR ET DE SON FRÈRE (Photographies d'après un tableau et deux miniatures).

303. PORTRAIT DE GOYA par Vincente Lopez (Gravure par L. Chapon d'après un tableau du Prado).

Portrait de Goya à l'âge de quatre-vingts ans, peint à Madrid au printemps de 1826, lors du dernier voyage de l'artiste en Espagne.

304. JOSEPHA BAYEU, femme de Goya, peinte par lui-même, 1810.

Photographie d'un tableau du Musée du Prado.

305. PORTRAIT DE BAYEU peint par son beau-frère Goya vers 1795 (Photographie d'un tableau du Prado).

Goya a imité ici, dans cette œuvre peinte après la mort du modèle, un portrait de Bayeu par lui-même.

Le peintre Bayeu avait protégé les débuts de Goya à Madrid. C'est lui qui lui avait fait avoir la commande des fameux cartons de tapisserie (1775).

306. PORTRAIT DE JOVELLANOS, duc de las Torres peint par Goya en 1798 (Photographie d'un tableau appartenant au duc de las Torres).

Jovellanos était l'ami et le protecteur de Goya; il a peut-être dirigé, ou au moins inspiré, la composition des *Caprices*. Ce ministre libéral, lié avec les littérateurs et les artistes, a été massacré en 1812 par le peuple de Madrid qui lui reprochait d'être trop favorable aux Français.

307. PHOTOGRAPHIES DE LA MAISON et de la chambre où est né Goya à Fuendetodos le 30 mars 1746.

308. PROJET DE PROSPECTUS POUR LES CAPRICES, 1797.

Ce prospectus manuscrit a été publié partiellement, par Carderera à qui appartenait alors, dans la Gazette des Beaux Arts en 1860. On remarquera que la série annoncée avait à ce moment soixante-douze planches seulement.

A Messieurs Maggs Bros.

308 *a*. DARIO DE MADRID, du 6 février 1799.

Numéro où a paru le prospectus précédent.

Collection Lázaro.

308. *b*. BROUILLON D'UNE RÉPONSE A SES ENNEMIS de la main de Goya.

On a relié avec ce brouillon d'autres documents, et notamment une copie de l'explication des Caprices.

Collection Lázaro.

309. Explication des Caprices par Goya, vers 1799.

Manuscrit écrit sans doute de la main de Goya. L'auteur donne pour chaque pièce un commentaire expliquant ce qu'il a voulu représenter. Il existe plusieurs copies de cette explication : l'une appartient à M. Lázaro; l'autre a été en la possession de Yriarte qui a publié un fac-similé de son exemplaire dans *l'Art*, 1877, p. 37. Ce précieux document a été connu par Lefort qui n'en a pas reconnu tout l'intérêt. Nous supposons que ce commentaire était primitivement destiné à paraître en tête de l'édition de 1799. Nous en avons donné une traduction sous certaines pièces particulièrement énigmatiques.

Collection Félix Boix.

310. Lettre de Goya à son fils Javier, Bordeaux, 24 décembre 1824.

Il se plaint de n'avoir pas de nouvelles de lui, semble préoccupé d'un certain placement d'argent, car dit-il « il peut m'arriver la même chose qu'à Titien : vivre jusqu'à 99 ans et ne pas avoir de ressources ». Il demande si on a renouvelé son congé, sinon il reviendrait, car « bien que j'aime les gens d'ici, ce n'est pas une raison suffisante pour abandonner ma patrie ».

Collection Félix Boix.

311. Lettre de Goya à son fils Javier, Bordeaux 17 janvier 1828.

Goya avait quatre-vingt-deux ans. Il venait de finir son dernier tableau, le portrait de Pio de Molina. Il devait mourir peu après, le16 avril, après une attaque.

Collection Lázaro.

312. Lettres de Goya à son ami Zapater.

Lettres émaillées de plaisanteries et de croquis.

Collection Lázaro.

313. Lettre de Mariano Goya, petit-fils de l'artiste envoyant à Valentin Carderera les documents précédents, 21 février 1860.

Cette lettre authentifie le prospectus des Caprices, l'explication manuscrite, et la dernière lettre de Goya, puisqu'elle prouve que Mariano Goya les vendait à Carderera.

A Messieurs Maggs Bros.

II. L'INFLUENCE DE GOYA

314. Napoléon et Godoy. Gravure espagnole anonyme, 1808.

Inspiré d'une planche des *Caprices*.

Par le traité de Fontainebleau, le 27 octobre 1807, l'Empereur avait accordé à Godoy, en toute souveraineté, les provinces des Algarves et de l'Alentejo. C'est sous prétexte d'assurer l'exécution de ce traité que les troupes françaises pénètrèrent en Espagne l'année suivante.

315. Lithographies d'après les Caprices, 1825.

En janvier 1825 parut chez Motte, à Paris, un album de dix planches, intitulé *Caricatures espagnoles par Goya*. C'est la copie inversée, fidèle mais maladroite, de planches des *Caprices*. Il semble qu'elle ait été faite sans consulter Goya, car on le voit refuser peu après de donner à Paris une édition des Caprices; il ne le peut, assure-t-il, puisqu'il en a cédé la propriété au Roi d'Espagne.

316. La Ronde du Sabbat, d'après une pièce des *Ballades* de Victor Hugo, lithographie de Louis Boulanger parue chez Schroth le 14 avril 1828.

Louis Boulanger est celui des Romantiques qui a été le plus séduit par le côté fantastique des Caprices de Goya. Il le montre bien dans cette vaste lithographie célèbre et souvent reproduite.

317. Les Fantomes, lithographie de Louis Boulanger, d'après une pièce des *Orientales* de Victor Hugo, 1829.

Quatre dessins différents de Boulanger pour cette pièce sont conservés au Musée Victor Hugo. Le peintre était un familier du Cénacle, et ses amitiés littéraires l'ont perdu, comme l'avait bien vu Delacroix qui lui reprochait d'avoir dans la tête plus de vers que de serpents.

318. Taureau combattant, dessin de Th. Géricault lithographié après sa mort par Louis Boulanger, 1825.

Cette scène semble prouver que Géricault avait connu la *Tauromachie* de Goya.

La planche a été reproduite dans l'*Illustration* en 1845.

319. DESSINS A LA PLUME d'après les Caprices de Goya, par Eugène Delacroix, vers 1825.

Au Cabinet des Dessins du Louvre.

320. LAISSE CET OBJET, on ne se trouve jamais bien de le regarder... Lithographie de Delacroix pour le *Faust* de Gœthe, 1828.

320 *a*. Dessin d'Alfred de Musset d'après Goya. Vers 1828 (photographie de l'original appartenant à Madame Ledru de Musset).

D'après la pl. 31 des *Caprices*. C'est l'époque où Musset travaille dans un atelier de peinture, où il est lié avec Hugo et Boulanger. Dans ses *Contes d'Espagne et d'Italie* plus d'une image est empruntée à Goya. Et une de ses poésies atteste le souvenir direct de la planche de Goya que le jeune poète venait de copier :

C'est l'Andalouse, si belle dans sa joie
Lorsqu'en tirant son bas de soie
Elle fait, sur son flanc qui ploie,
Craquer son corset de satin.

321. LE MAGASIN PITTORESQUE de 1834. N° 41, article sur Goya.

Cet article, un des tout premiers consacrés à Goya est illustré de trois gravures d'après les *Caprices* gravées par Andrew-Best-Leloir d'après Grandville. Si l'on se souvient que Grandville, l'auteur des *Métamorphoses du Jour*, représentait dans ses caricatures, les hommes avec des figures d'animaux, on peut penser qu'il avait puisé cette idée dans les planches des *Caprices* de Goya qu'il reproduit précisément ici.

321 *a*. LES MÉTAMORPHOSES DU JOUR, lithographiées par Grandville, 1829. Pl. 2, que pensez-vous de l'expédition?

322. LE MARIAGE BURLESQUE, lith. de J.-L. Gintrac d'après une tapisserie de Goya, 1834.

Cette lithographie, parue dans l'*Artiste* en 1834 (t. VIII, p. 236), est d'un artiste bordelais, Jean-Louis Gintrac, médiocre paysagiste, élève de Lethière et d'Alaux. Elle est curieuse malgré sa gaucherie, car, tandis que ses contemporains ne connaissaient que les *Caprices*, Gintrac était allé à Madrid, y avait vu

des tapisseries de Goya, et avait tenu à fixer le souvenir de l'une d'elles. Après Gintrac, il faudra attendre jusqu'aux années 1880 pour que les Français voient des tapisseries de Goya.

323. La Esmeralda, décor du 1er acte. Lithographie de Célestin Nanteuil parue dans le *Monde Dramatique*, 1836.

324. Gavroche, deux dessins de Victor Hugo (phot.).

325. Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre. — 1838.

Louis-Philippe avait envoyé en 1835, 1836 et 1837 le baron Taylor en Espagne pour y acheter des tableaux de l'École Espagnole qui commençait à être à la mode. Le Musée s'ouvrit dans la première semaine de janvier 1838. Les peintres y recueillirent, comme nous le disons d'autre part, de précieux enseignements.

326. Inventaire manuscrit du Musée Espagnol de Louis-Philippe, 1837.

L'inventaire est ouvert à l'article Goya pour faire voir quels tableaux de lui étaient exposés, et combien il en restait dans les Réserves, que leur sujet sans doute y avait fait rejeter.

Aux Archives du Louvre.

327. Autorisation, signée par le baron Taylor, de visiter le Musée Espagnol, non encore ouvert au public, 26 décembre 1837.

Le baron de Jassaud à qui cette autorisation est accordée, était un ancien diplomate, commandeur de l'ordre de Saint-Louis, maréchal de camp. Il avait publié en 1825 un Album de *Costumes ottomans.*

Aux Archives du Louvre.

328. Le Mémoire de la Modiste par E. de Beaumont. — La Civilisation aux Iles Marquises, n° 5 (*Cat.* J. Laran, n° 4), 1843.

On reconnaît dans ces lithographies d'Édouard de Beaumont le souvenir de deux planches des *Caprices.* Ce souvenir n'est pas chez lui accidentel, puisqu'on le retrouve, on le verra, dans

plusieurs de ses dessins d'illustration pour le *Diable Amoureux* (1845).

329. L'ORIGINE D'UNE ÉTYMOLOGIE par E. de Beaumont. — La Civilisation aux Iles Marquises, n° 14 (*Cat.* J. Laran, n° 4), 1843.

330. LE DIABLE AMOUREUX, roman fantastique par J. Cazotte. Précédé de sa vie... par Gérard de Nerval. Illustré de deux cents dessins par Édouard de Beaumont. — Paris, 1845. In-12.

Réminiscence d'une planche des *Caprices* : *Le Sommeil de la Raison.* Voir aussi aux pages 10 et suivantes d'autres réminiscences du même ordre.

331. L'ARTISTE de 1845.

Le volume est ouvert à la page du célèbre article sur Goya écrit par Théophile Gautier après son retour d'Espagne.

332. GUSTAVE DORÉ. Illustrations pour les *Contes Drolatiques* de Balzac, 1855 (images des pp. 372 et 374).

L'influence des *Caprices* semble assez visible chez Doré. Elle donne à ses planches une lumière mystérieuse, et lui fournit dans certains cas des images horribles ou macabres.

333. L'ESPAGNE par le baron Charles Davillier. Illustrée... par Gustave Doré. — Paris, 1874.

Pour ses types de mendiants espagnols, Gustave Doré s'est plus d'une fois souvenu des types créés par Goya. Voir notamment les pp. 6, 116, 589.

334. GUSTAVE DORÉ. Illustrations pour *Londres* de L. Enault, 1876 (planche inédite).

335. LE GUITARISTE, eau-forte par Édouard Manet. — (Cat. Moreau-Nélaton, n° 4), 1862.

Reproduction d'un tableau exposé au salon de 1861 sous le titre : *Espagnol jouant de la Guitare.* Dans son compte rendu du Salon, Gautier avait déjà remarqué la parenté qui unissait l'œuvre du jeune peintre à celles de Goya.

C'est la période espagnole de Manet, celle où il étudie Goya et Vélasquez, où il suit avec beaucoup d'intérêt les représentations d'une troupe de danseurs espagnols parmi lesquels figure Lola de Valence.

336. LOLA DE VALENCE, aquatinte par Édouard Manet. — (Cat. Moreau-Nélaton, n° 3, 3e ét.), 1862.

337. FLEUR EXOTIQUE, aquatinte par Édouard Manet. — (Cat. Moreau-Nélaton, n° 18, 2e ét.), 1868.

Paru dans *Sonnets et Eaux-Fortes* de Ph. Burty, illustration pour un poème d'Armand Rencural.

Cette pièce est inspirée de la *Maja* de Goya (n° 241 de notre catalogue) dont on tira quelques épreuves en 1859 seulement. Il faut la rapprocher de plusieurs autres de Manet intitulées : *au Prado*, où il montre d'élégantes manolas en promenade.

338. TIREUSE DE CARTES, gr. par Fortuny, 1867.

D'un des tableaux de Fortuny, Gautier disait : « C'est une esquisse de Goya reprise par Meissonier ». On voit que sa définition est assez exacte.

339. L'INVALIDE, fac-similé de dessin de Fortuny, 1878.
Imité du vieux torero de Goya.

340. HISTOIRE D'UN CRIME, de Victor Hugo, illustrée par Daniel Vierge, 1879.

On remarque que l'homme à la chemise retroussée est le souvenir de la planche 64 des *Désastres*.

PEINTURES

341. Homme et femme couchés sur le sol, 1780-1788.

Toile. H. 0,13×L. 0,18.
Ancienne collection du duc de l'Infantado.
Bibl. et Reprod. : Mayer, n° 643, fig. 29.

A MM. Wildenstein et Cie, à Paris.

342. Homme et femme assis sur le sol, 1780-1788.

Toile. H. 0,13×L. 0,18.
Ancienne collection du duc de l'Infantado.
Bibl. et Reprod. : Mayer, n° 644, fig. 28.

A MM. Wildenstein et Cie, à Paris.

343. La Marquise de San Andrès, vers 1787.

Toile. H. 0,82×L. 0,63.
Anciennes collections : Aureliano de Beruete; Hermine Feist à Berlin.
Bibl. et Reprod. : Beruete, t. I, p. 32. Mayer, n° 412.

Collection du baron Henri de Rothschild.

344. Jeune fille a la rose, vers 1792.

On a cru quelque temps, à tort, reconnaître dans ce portrait l'image de Charlotte Corday.

Toile. H. 1,04×L. 0,82.
Anciennes collections : Silva y Alegre; le Patriarche des Indes, vers 1868; Edwards, vente 1870; Durand-Ruel; Nathaniel de Rothschild dès 1873.
Expositions : Exp. rétrospective de Bruxelles, 1873. Deuxième

Exp. des Portraits du Siècle, 1885. Exp. des Maîtres anciens au profit des Inondés du Midi, 1887.

Bibl. et Reprod. : *Galerie Durand-Ruel*, 1873, t. I, pl. 122 (gr. par Hédouin). — *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 539. — *L'Art*, 1873, p. 72. — *Gazette*..., 1885, p. 97 et 1887, p. 245. — *L'Art*, 1887, p. 59 (gr. par Daniel Mordant). — Mayer, nº 498.

Collection du baron Henri de Rothschild.

345. Portrait de Ferdinand-Pierre-Marie Guillemardet, 1798.

Guillemardet était un petit médecin d'Autun qui, envoyé à Paris à l'Assemblée, vota le mort du Roi. Il prit place parmi les Montagnards, puis il s'unit aux thermidoriens. Il se ralliera au Directoire et à l'Empire et mourra fou en 1803. Talleyrand l'avait envoyé à Madrid en 1798, mais il dut le rappeler en 1800. Sur le personnage, voir Geoffroy de Grandmaison, l'*Ambassade de France en Espagne pendant la Révolution*. — Paris, 1892, p. 164-184.

Goya avait une prédilection particulière pour ce portrait, et il affirmait, selon Matheron, qu'il n'avait jamais rien fait de mieux.

Toile. H. 1,85 × L. 1,25.

A appartenu à Guillemardet, puis à son fils Félix, ami de Delacroix, qui le lègue au Louvre en 1865.

Bibl. et Reprod. : Voir notamment l'*Artiste*, 1865, t. II, p. 212. — *Revue Universelle des Arts*, 1865, t. XXII, 1865, p. 136. — *Mémoires de la Société Eeduenne*, t. XXXIV, p. 376. — H. Séguillot, *Goya au Louvre* dans l'*Artiste*, 1866, I, pp. 421-424. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, p. 341. — Beruete, t. I, pp. 63 ss... — M. Nicolle, *La Peinture au Louvre, École Espagnole*, pp. 33-34, 2 pl. — L. Hautecœur, *Cat. des Peintures, École Espagnole*, nº 1704. — Mayer, nº 317, fig. 118. — Sanchez Cantón, *Goya*, p. 51, pl. 26.

Au Musée du Louvre.

346. La jeune Espagnole, marquise de Las Mercedès, 1799.

Toile. H. 0,52 × L. 0,34.

Ancienne collection Guillemardet, léguée au Louvre en 1865. Esquisse de la toile suivante.

Expositions : Exp. Goya au Prado, 1928, nº 67.

Bibl. et Reprod. : Beruete, t. I, p. 63. — M. Nicolle, *la Pein-*

ture au Louvre, École Espagnole, p. 34. — G. Geoffroy, *Le Louvre, la Peinture*, p. 147. — L. Hautecœur, *Cat. des Peintures... École Espagnole*, nº 1705. — Mayer, nº 351.

Au Musée du Louvre.

347. La marquise de las Mercedès, 1799.

Toile. H. 1,46×L. 0,96.

Anciennes collections : La Reine Isabelle; le Marquis de Remisa; Brame, vente 1883, nº 15; Groult jusque vers 1908; cédée alors à M. Haro.

Expos. d'Art ancien Espagnol, 1925.

Bibl. et Reprod. : Beruete, t. I, p. 63. *Catalogue de la Collection David. — Weill, Peintures*, t. I, p. 161, pl. — Mayer, nº 350, fig. 109.

Collection David-Weill.

348. Perez de Castro, vers 1799.

Ce personnage était un diplomate amateur d'art qui mourra en 1848 après avoir été ministre d'État et président du Conseil.

Toile. H. 0,98×L. 0,68.

Anciennes collections : Soler y Alarcon, encore en 1900. Durand-Ruel. Acheté en 1903 par le musée du Louvre.

Expositions : Exp. Goya, Madrid, 1900, nº 99. Exp. des Portraits Espagnols, Madrid, 1902, nº 855. Exp. Goya, Madrid, 1928, nº 35.

Bibl. et Reprod. : M. Nicolle, Récentes Acquisitions du Musée du Louvre dans Revue de l'Art, 1905, p. 412, pl. — Beruete, t. I, p. 75. — Mayer, nº 381, fig. 169. — M. Nicolle, Peinture au Louvre, École Espagnole, p. 34, pl. — L. Hautecœur, Cat. des peintures... École Espagnole, nº 1705 B.

Au Musée du Louvre.

349. L'Infante Isabelle, fille de Charles IV et de Marie-Louise, esquisse, juin 1800.

En 1800, Goya recevait la commande d'un grand tableau représentant Charles IV et sa famille (conservé au Prado). Avant de peindre le groupe il fit des études de chaque personnage. Nous en exposons une ici; une autre esquisse plus poussée de la jeune infante était autrefois conservée dans un Palais de Séville. Cette jeune princesse

devait épouser deux ans plus tard, en 1802, le Roi des Deux-Siciles, François I[er]. De ce mariage naquirent onze enfants, dont une fille, Marie Christine, née en 1806 qui épousera le frère de sa mère, le Roi d'Espagne Ferdinand VII.

Toile. H. 0,57 × L. 0,44.
Ancienne collection du Marquis de Viana à Madrid.
Bibl. et Reprod. : Beruete, t. I, p. 176. — E. Faure, Histoire de l'Art, Art Moderne, 1922, p. 147, pl.

Collection Alphonse Kann.

350. Lorenza Correa, cantatrice. Vers 1800.

Toile. H. 0,80 × L. 0,57.
Anciennes collections : Salamanca, vente 1867, nº 175. Lopez-Cepero, vente 1868 (?); Bischoffsheim.
Bibl. et Reprod. : Beruete, t. I, p. 53. — Mayer, nº 242, fig. 159. — Sanchez Cantón, pl. 32.

Collection du vicomte de Noailles.

351. Don Antonio Nortega, grand trésorier de Charles IV, 1801.

Toile. H. 1,03 × L. 0,80.
Ancienne collection du baron F. von Stumm à Berlin.

A MM. Wildenstein et C[ie], à Paris.

352. Deux esquisses, représentant des scènes de sorcellerie; études pour des fresques de la Casa del Sordo, vers 1815.

Papier marouflé.
H. 0,48 × L. 0,22.

Collection Alphonse Kann.

353. La femme a l'éventail, vers 1817.

Toile. H. 1,03 × L. 0,83.
Anciennes collections : Goya; Marquis de Salamanca, vente 1867, nº 177 (950 fr.). Alphonse Oudry, vente 1869, nº 135. Edwards, vente 1870, nº 30 (3.550 fr.). Kums, vente 1898, nº 142 (29.000 fr., achetée par le Louvre).
Bibl. et Reprod. : *Cat. de la vente Kums* (phot.). — M. Nicolle, *Récentes acquisitions du Musée du Louvre* dans *Revue de l'Art*, 1900, p. 298. — Beruete, *Goya*, I, p. 137. — M. Nicolle, *La Peinture au*

Louvre. École Espagnole, pp. 37-38. — Mayer, nº 525, fig. 74. — L. Hautecœur, *Cat. des Peintures... École Espagnole*, 1926, nº 1705 A.

Au Musée du Louvre.

354. NATURE MORTE AUX POISSONS, vers 1824 (?).

Goya a peint quelques natures mortes à Bordeaux vers 1824. Selon Matheron, il allait se promener aux Halles s'arrêtait devant les étalages les plus pittoresques, et les regardait attentivement. Puis il rentrait « *et faisait son tableau chez lui entre deux cigarettes* ».

Toile. H. 0,45 × L. 0,63.
BIBL. ET REPROD. : *Collection David-Weill, Peintures*, t. II, p. 395, pl.

Collection David-Weill.

355. SCÈNE EN PLEIN AIR.

Toile. H. 0,28 × L. 0,30.

Collection Alphonse Kann.

356. L'INFANT DON LUIS DE BOURBON AVEC SON ARCHITECTE.

Peinture : H. 0,27. — L. 0,20.
ANCIENNES COLLECTIONS : Zuloaga, Yvan Troukine et Coloubero.
BIBL. ET REPROD. : Loga, page 190, pl. 6

Collection particulière.

TAPISSERIES

Jusqu'au XVIIIe siècle l'Espagne acheta les tapisseries de ses palais aux ateliers français ou flamands. Ce n'est qu'en 1720 que fut créée la première manufacture nationale, celle de Santa Barbara, qui devait tisser de 1778 à 1792 quarante-cinq tapisseries sur des cartons de Goya. Ces œuvres éclatantes retracent les jeux, les danses et les distractions du peuple espagnol d'alors.

357. LE BAL CHAMPÊTRE (EL BAILE), 1778.

Le carton a été peint pour la salle à manger du Palais du Pardo du 30 octobre 1776 au 3 mars 1777. La tapisserie a été tissée pour la première fois en 1778.
H. 2,68 × L. 2,98.

A l'Ambassade d'Espagne.

358. LE CERF-VOLANT (La Cometa), 1779.

Le carton a été peint pour la salle à manger du Palais du Pardo du 12 août 1777 au 26 janvier 1778. La tapisserie a été tissée pour la première fois en 1779.
H. 2,95 × L. 2,78.

A l'Ambassade d'Espagne.

359. LA BOUTIQUE DU REVENDEUR (LA PRENDERIA), 1780.

Le carton a été peint pour la chambre à coucher des Princes au Palais du Pardo du 27 avril 1778 au 5 janvier 1780. La tapisserie a été tissée pour la première fois en 1780.
H. 2,65 × L. 2,20.

A l'Ambassade d'Espagne.

360. LE MARCHAND DE VAISSELLE (LA FERIA), 1781.

Le carton a été peint pour la chambre à coucher des Princes au Palais du Prado du 26 janvier au 27 avril 1778.

H. 2,65 × L. 2,15.

A l'Ambassade d'Espagne.

BIBLIOGRAPHIE

Nous présentons une bibliographie étendue de la vie et de l'œuvre de Goya. Elle est classée par ordre chronologique afin de montrer la progression de l'intérêt porté à l'artiste, en France surtout, depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. Mais il ne peut être question, pour les personnes désireuses de se documenter rapidement sur lui, de lire tous les ouvrages indiqués. Aussi les renvoyons-nous à certains livres récents : en espagnol, ceux de M. Beruete y Moret (1916-1918) et de M. Sanchez Cantón (traduit en français en 1929), en allemand celui de M. Mayer (1923), en français ceux de MM. Paris, Terrasse, Eugenio d'Ors, François Fosca (1928). Pour les gravures, nous indiquerons le catalogue de Loys Delteil (1922), et pour les dessins, le livre de MM. Boix et Sanchez Cantón (1928).

I

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE L'ŒUVRE DE GOYA

FIORILLO (J.-D.). *Geschichte der zeichnenden Künste...* — Göttingen, 1798. In-8°, t. IV, pp. 411, 433.

BERMUDEZ (J.-A. Cean). *Diccionario histórico de los mas illustres professores de las bellas artes en España.* — Madrid, 1800. In-8°, t. V, p. 178.

FUSZLI (H.-H.). *Allgemeines Kunstler Lexikon...* 3e partie. — Zurich, 1808. In-4°, p. 461.

Recueil de gravures au trait... d'après un choix de tableaux... recueillis dans un voyage fait en Espagne... dans les années 1807 *et* 1808... *par* M. LEBRUN... — Paris, 1809. In-12, t. II, pp. 22.

DELACROIX (Eugène). *Journal*, 1824, 1832. — Paris, 1932 (*éd.* A. Joubin). In-8°, t. I, pp. 62, 69, 70.

ANON... *Peintres Espagnols. Goya,* dans *Magasin Pittoresque,* 1834, n° 41, pp. 324-325.

ANON... *Note sur Goya* dans *l'Artiste,* t. VIII, 1834, p. 236.

VIARDOT (Louis). *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature... et des Beaux-Arts en Espagne.* — Paris, 1835. In-4°, p. 388.

CARDERARA (V.). *Goya* dans *El Artista,* t. II (1835), pp. 253-255.

NAGLER (G.-K.). *Allgemeines Kunstler Lexikon.* — Leipzig, 1837. In-12, t. V, p. 307 (principale source de l'article de CH. LE BLANC, *Manuel...,* t. II, 1856, pp. 309-310).

GAUTIER (Théophile). *Le Musée espagnol,* dans *la Presse* du 24 septembre 1837.

[TAYLOR (Baron)]. *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposés dans les salles du Musée Royal du Louvre.* — Paris, 1838. In-8°, pp. 29-30.

TAYLOR (Baron) [et LARRA ?]. *Voyage pittoresque en Espagne...* — Paris, 1826 [*pour* 1839]. In-4°, pp. 115-116.

VIARDOT (Louis). *Notice sur les principaux peintres de l'Espagne. Ouvrage servant de texte aux gravures de la Galerie Aguado.* — Paris, 1839. In-4°, pp. 305-308.

PIOT (Eugène). *Catalogue de l'œuvre gravé de Goya. Préface par Th. Gautier* (parue quelque temps avant dans *la Presse*) dans *le Cabinet de l'Amateur...,* t. II, 1842, pp. 337-366.

LACROIX (Paul). *Goya* dans le *Bulletin de l'Alliance des Arts,* n° 6 (19 septembre 1842), pp. 94-96. Voir *le Cabinet de l'Amateur,* 1842, p. 570.

GAUTIER (Théophile). *Tra los montes.* — Paris, 1843. In-8°, p. 217. Notice plus étendue de la seconde édition : *Voyage en Espagne...* — Paris, 1845. In-12, pp. 127-137 (parues antérieurement dans *l'Artiste,* 1845, I, pp. 113-116.)

FORD (Richard). *A handbook for travellers in Spain...* — Londres, 1845. In-16, t. I, p. 254; t. II, pp. 736, 748.

STIRLING-MAXWELL (W.). *Annals of the artists of Spain.* — Londres, 1848. *N. éd.* Londres, 1891. In-8°, t. IV, pp. 1471-1483.
c. rendu par MÉRIMÉE dans *Revue des Deux Mondes,* 15 novembre 1848.

SIRET (Ad.). *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles.* — Bruxelles et Leipzig, 1848. In-4°, p. 1317.

DEVILLE (Gustave). *L'art moderne en Espagne* dans *l'Artiste,* 1849, pp. 136-139.

VALLENT (Y.). *Goya* dans *l'Encyclopédie du XIXe siècle,* t. XIII, 1852, p. 631 (démarquage de l'article de Viardot dans la *Galerie Aguado,* 1839).

MANTZ (Paul). *Goya* dans *Dictionnaire de la Conversation,* 2e éd., t. X, 1854, p. 414.

HEAD (Edmund). *Handbook of painting. The german... spanish... schools.* — Londres, 1854. In-12, t. II, p. 218.

Baudelaire (Charles). *Quelques caricaturistes étrangers* dans *le Présent* 15 octobre 1857, pp. 188-190 (repris dans l'*Artiste*, 1858, II, pp. 56-57 et publié dans les *Curiosités esthétiques*).

Brunet (Gustave). *Goya* dans *Nouvelle Biographie générale*. — Paris, Didot, 1857. In-12, t. XXI, pp. 514-517.

Matheron (Laurent). *Goya*. — Paris, 1858. In-16, 115 pp. (dédié à Eugène Delacroix).

c. rendu par G. Brunet dans *Revue Universelle des Arts*, t. VI, 1857, pp. 461-464.

trad. espagnole par G. Belmonte Muller. — Madrid, 1890. In-16, 176 pp.

Brunet (G.). *L'œuvre de Francisco Goya* dans *Revue Universelle des Arts*, t. VIII, 1858, pp. 450-453.

Laforge (Édouard). *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. — Lyon, 1859. In-8°, p. 297.

(*l'ouvrage n'a pas été mis dans le commerce*).

Clément de Ris (Cte L.). *Le Musée royal de Madrid*. — Paris, 1859. In-18, p. 13.

Carderera (V.) et Burty (Ph.). *Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, pp. 215-227 et 1863, pp. 237-249.

Lavice (A.). *Revue des Musées d'Espagne...* — Paris, 1864. In-12, pp. 80, 218, 227.

Brunet (Gustave). *Étude sur Francisco Goya...* — Paris et Bordeaux, 1865. In-4°, 67 pp., 16 pl. (phot. d'après l'œuvre gravé).

c. rendu dans le *Bulletin du Bibliophile*, t. 65, p. 278.

Yriarte (Charles). *Goya*. — Paris, 1867. In-4°, 156 pp. (des extraits de ce livre ont paru dans l'*Artiste*, 1867, pp. 53-67).

c. rendu par J.-C. dans l'*Illustration*, 1867, I, p. 272.

Zapater y Gomez (Fr.). *Noticias biograficas*. — Saragosse, 1868. In-16, 68 pp.

(un ex. avec corrections mss. de l'auteur est conservé à la Bibliothèque d'Art de l'Université de Paris).

n. éd. Madrid, 1921, et Saragosse, 1925.

Lefort (P.). *Histoire des peintres de Charles Blanc. École espagnole*. — Paris, 1869. In-4°, 12 pp.

Cruzada Villaamil (D. C.). *Los tapices de Goya*. — Madrid, 1870. In-8°, 148, lxxi pp.

Davillier (Baron Ch.) et Doré (G.). *L'Espagne*. — Paris, 1874. In-4°, pp. 46, 48 et pass...

Lefort (Paul). *Francisco Goya...* — Paris, 1877. In-8°, 140 pp. (paru dans la *Gazette* de 1867 et 1868).

c. rendu dans *Chronique des Arts*, 1877, pp. 242-243.

Hamerton (P.-G.). *Goya*. — Londres, 1879.

TRÉVERRET (A. de). *Moratin à Bordeaux* dans *Ann. Faculté des Lettres de Bordeaux*, 1882, IV, pp. 192-205, 413-445.

SOLVAY (Lucien). *L'Art Espagnol...* — Paris, 1887. In-4°, pp. 252-273.

LA VINAZA (Comte de). *Goya...* — Madrid, 1887. In-8°, 474 pp.

LA VINAZA (Comte de). *Adiciones al diccionario historico de Cean Bermudez.* — Madrid, 1894. In-8°, t. II, pp. 240-242.

ARANGO SANCHEZ (Cef.). *Goya.* — Madrid, 1895. In-8°, 140 pp.

Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado. — Paris, Société photographique, 1897. In-fol. (repr. du portr. de Bayeu).

LABAT (Gust.). *Goya* dans *Actes de l'Acad. de Bordeaux*, 1899, pp. 209-214.

CATALOGO *de las obras de Goya expuestos en el Ministerio de Intruccion publica...* — Madrid, 1900.

Voir la *Ilustracion Española y America*, 1900, pp. 295 et 299; *Revista de la Asociacion Artistico-Arqueologica-Barcelonesa*, pp. 585, 617; *Chronique des Arts*, 1900, p. 286; *Zeitschrift f. bild Kunst*, 1900, pp. 229-234.

MESONERO ROMANO (M.). *Goya, Moratin, Melendez Valdes y Donoso Cortès.* — Madrid, 1900.

ROTHENSTEIN (W.). *Goya.* — Londres, 1900. In-4°, 38 pp., 20 pl.

TEMPLE (A.-G.). *Catalogue of the exhibition... of spanish painters* (Guidhall). — Londres, 1901. In-8°, 176 pp.

CATALOGO *de la exposicion nacional de retratos.* — Madrid, 1902. In-12.

LAFOND (Paul). *Goya.* — Paris, *Revue de l'Art*, 1902.

(Paru dans la *Revue de l'Art* de 1899 à 1901).

LOGA (W. von). *Goya.* — Berlin, 1903. In-8°, 248 pp., 126 pl.

N. éd. Munich, 1911. Trad. espagnole dans *la España Moderna.*

MUTHER (Richard). *Goya.* — Berlin, 1904. In-16, 61 pp., 17 pl.

Trad. par E. ALVAREZ DUMONT. — Madrid, 1908 (*Monografias de Arte*, I).

SOLVAY (L.). *Les femmes de Goya*, dans *l'Art et les Artistes*, t. III, 1905, pp. 193-205.

HOFFMANN (J.). *Francisco de Goya.* — Vienne, 1907.

Voir *Graph. Künste*, 1909, pp. 38-40; *Kunst und Kunsthandes*, 1907, p. 677.

LAFOND (Paul). *Les dernières années de Goya en France* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, pp. 114-131 et 241-257.

BERTELS (Kurt.). *Francisco Goya.* — Munich et Leipzig, 1907. In-8°, 138 pp.

MELIDA (José-Ramon). *Goya y la Pintura Contemporanea* dans la *Memoria del... Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...* — Madrid, 1907. In-8°, pp. 25-48.

CALVERT (Albert-F.). *Goya* (*The Spanish Series*). — Londres, 1908. In-16, XXXI-194 pp., 612 pl.

COURTEAULT (Paul). *Goya à Bordeaux* dans *Revue philomatique de Bordeaux*, 1908, pp. 5-6 et 1909, pp. 49-51.

HEIN (Marguerite). *A l'école de Goya.* — Paris, 1909. In-8°, 142 pp.

THE MASTERPIECES OF GOYA. — Gowans's Art Books, n° 26, 1909. In-8°, 64 pp.

PEREZ Y GONZALÈS. *Un cuadro de historia Goya.* — Madrid, 1910. In-16, 215 pp.

GOYA. *Cinquante planches gravées d'après ses œuvres les plus célèbres. Introduction par* Paul LAFOND. — Paris, 1910. In-fol.

MUNICH. *Exposition Goya* à la Galerie Heinemann. — 1911.
Voir *Cicerone*, 15 janvier 1911.

CUFFIN (Charles-H.). *Goya.* — New-York, 1912.

TORMO Y MONZO (E.). *Las pinturas de Goya.* — Madrid, 1902. — In-8°, 240 pp.

BRUXELLES. *Exposition de la Miniature. Catalogue.* — 1912.
Voir l'*Art flamand*, mai 1912; *Emporium*, septembre 1912.

BRIEGER (Loth.). *Fr. de Goya.* — Paris, 1912. In-fol.
Los grandes Pintores. Estudio biografico... y analysis de principales obras. VI, *Goya.* — Paris, 1912. In-16.

Catalogue of the exhibition of Spanish old Masters. Crafton Gallerie, Londres. — 1913.
Arte Aragones, mars 1913; *les Débats*, 13 mars 1913; *Zeitschrift f. bild. Kunst*, décembre 1913; *Boletin Sociedad Española de Excursiones*, 1913; *Por el Arte*, mai et juillet 1913.

MAYER (A.-L.). *Lettres de Goya à Zapater nouvellement retrouvées* dans *Beiträge zur Forschung*, 1913, n° 2.

Catalogo de la Exposicion de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX. — Madrid, 1913.
voir THIÉBAULT-SISSON. *Goya dans l'atelier de David* dans *le Temps*, 7 mai 1913;

SENTENACH. *Goya portraitiste* dans *Boletin de la Societad Espaúola de Excursiones*, 1913, pp. 13-18.

FLAT (Paul). *Forain et ses maîtres* dans *Revue bleue*, 15 février 1913.

RUDDER (A. de). *Goya et les peintres de l'Espagne contemporaine* dans la *Belgique artistique et littéraire* du 1er juillet 1913.

ROUJON (Henry). *Les Peintres illustres. Goya.* — Paris, 1913. In-16.

STOKES (Hugh). *Goya.* — Londres, 1914. In-8°, XXXI-397 pp., 48 pl.

GRATAMA (G.-O.). *Exposition d'œuvres d'art des collections de Harlem et des environs* dans *Kunst*, septembre 1915, pp. 69-91.

NEUMANN (G.). *Drei merkwürdige künstlerische Anregungen bei Runge, Manet Goya.* — Heidelberg, 1916. In-8° ,20 pp.

Exposition de Peinture espagnole moderne (au Palais des Beaux-Arts de la ville

de Paris). *Catalogue officiel.* — Paris, 1919. In-12, 32 pp. (18 toiles, 4 cartons de tapisseries).

Catalogue des Tapisseries de Goya, figurant à l'exposition du Petit Palais de la ville de Paris. — Avril 1919. In-12, 61 pp., 24 pl.

voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1919, pp. 245-266; *Renaissance de l'Art Français*, mai 1919; *Burlington Magazine*, décembre 1918, pp. 269-274.

BRINTON (S.). *Some aspects of the art of Goya* dans *The Connoisseur*, juin 1920, pp. 81-86.

Les Peintres Illustres. Goya. — Paris, v. 1920. In-8°, 80 p., 8 pl.

SANCHEZ CANTÓN (F. J.). *Catalogue de l'exposition de peinture espagnole.* Londres, 1920.

J. S. (E.). *Notes sur cinq pastels de Goya* dans *Worcester Art Museum*, 1920, pp. 73-78.

TABARANT. *Zuloaga chez Goya* dans *Bulletin de la Vie Artistique*, 15 juin 1921, pp. 336-338.

FAURE (Élie). *Histoire de l'Art. Art moderne.* — Crès, 1921. In-8°, pp. 143-154.

TILD (Jean). *Goya.* — Paris, Alcan (*Art et esthétique*), 1921. In-12, 148 pp.

MAYER (A.-L.). *Geshichte der Spanischen Malerei.* — Liepzig, 1922. In-4°, t. II, p. 484.

PARIS (Pierre). *Pour mieux comprendre Goya* dans *Revue des Deux Mondes*, 1923.

MAYER (A.-L.). *Francisco de Goya.* — Munich, 1923. In-8°, XII-274 pp. 262 fig.

Trad. en espagnol par SANCHEZ SARTO. — Barcelone, 1925. In-4°, 300 pp., 261 pl.

(Depuis 1912, Mayer avait publié de nombreux articles sur Goya dans le *Cicerone*, le *Zeitschrift für bildende Kunst*, *Museum*, *Monats, für Kunstw.*, *Kunst und Künstler.*)

ANON. *Étude sur la situation de la maison de Goya à Madrid* dans *Boletin Societad de Excursiones*, 1924, pp. 114-128.

SALCEDO Y RUIZ (A.). *La epoca de Goya.* — Madrid, 1924. In-8°, 434 pp.

DOMINGUEZ BORDONA (J.). *Los ultimos momentos de Goya.* — Madrid, 1924.

NELKEN (Marg.). *El caracter y el estilo en los citratos de Ninos* dans *Arte español*, 1925, pp. 191-206, 241-253.

Exposition d'Art ancien espagnol organisée par la Demeure Historique, 1925, Hôtel Charpentier. — In-16, 8 pp. (toiles venues de collections particulières françaises).

Voir l'*Art Vivant*, 1925, pp. 13-19.

ARCO (R. del). *Por que Goya pinto como pinto. Conferencia...* — Saragosse, 1926. In-8°, 24 pp.

(*Publicacions de la Junta del Centenario*, n° 1).

LACADENA (R.). *Goya y las fiestas de toros.* — Saragosse, 1926. In-8°, 21 pp (*Junte*, n° 2.)

Beruete y Moret (H. de). *Historia de la pinturce española en el siglo XIX...* — Madrid, 1926. In-8°, pp. 31-44.

Gascón de Gotor y Jiménes. *Goya pintor de historica.* — Saragosse, 1926. (*Junte*, n° 3.)

Esquerra del Bayo (J.). *Siluetas de la Corte de Carlos IV* dans *Arte español*, 1926, pp. 31-33.

Cassou (Jean). *Goya*; dans l'*Art et les Artistes*, 1926, pp. 37-63.

Mac-Mahon. *La vie de Goya* dans *The Arts*, 1926, pp. 67-106.

Guerlin (H.). *Goya.* — Paris, Laurens (*les Grands Artistes*); 1927. In-8°, 127 pp., 24 pl.

Esquerra del Bayo (J.). *Goya et la duchesse d'Albe.* — Madrid, 1927. In-8°, 376 pp., 84 pl.

Aoust (Louis d'). *Goya* dans *Gand Artistique*, 1927, pp. 61-64, 125-126.

Beroqui (P.). *Una biografia de Goya escrita por su hijo* dans *Archivio espanol*, 1927, pp. 99-100.

Nielsen. *Goya* dans *Ord oh Bild*, 1927, pp. 321-344.

Sanchez Cantón (F.-J.). *Tableaux de l'église de Chinchon* dans *Archivio espanol*, 1927, pp. 363.

Museo *del Prado. Centenario de Goya. Exposicion de Pinturas.* [Catalogue illustré par Enrique Lafuentes]. 3e éd. — Madrid, avril-mai 1928. In-16, 115 pp., 76 pl.

Voir *Boletin de la Societad española de excursiones*, 1928, pp. 1-72; *Arte Español*, 1928, pp. 310-391; l'*Amour de l'Art*, 1928, pp. 201-217; l'*Art Vivant*, 1928, pp. 297-319. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts*, 1928, pp. 230-232; *Bulletin of the Cleveland Museum*, 1928, pp. 30-31; *Burlington Magazine*, 1928, I, pp. 307-308; *Pantheon*, 1928, I, pp. 10, 316 et II, 523. L'*Illustration*, 1928, I, pp. 435-439; *Beaux-Arts*, 1928, pp. 119-120; *le Mercure*, 1928, pp. 257-269. *Revue d'Art* (belge), 1928, pp. 81-86; *Cahiers de Belgique*, 1928, pp. 243-252 (par Paul Colin).

Gazette des Beaux-Arts, 1928, II, pp. 1-8 (par Paul Jamot); *la Renaissance*, 1928, pp. 445-458 (par Jean Guiffrey); *Revue de Paris*, 1928, pp. 303-319 (par Eugenio d'Ors); *Cahiers d'Art*, 1928, pp. 115-116 (par J. Cassou).

Pantorba (B. de). *Goya. Ensayo biografico y critico.* — Madrid, 1928. In-8°, 159 pp.

Peman y Pemartin (L.). *Les Goyas de Cadiz.* — Cadiz, 1928. In-8°, 21 pp., 10 pl.

Gomez de la Serna (R.). *Goya.* — Madrid, 1928. In-8°, 301 pp., 64 pl.

Epistolario de Goya. — Barcelone, 1928. In-8°, 121 pp.

Burlington fine Arts Club. Catalogue of an exhibition of Spanish Art... Introduction par W. G. C. — Londres, 1928. In-4°; 91 pp.

voir *Bull. of the Metropol. Museum of Art*, 1928, pp. 39-44 et *The Arts*, 1928, pp. 172-183.

ENCINA (J. de la). *Goya en zig-zag.* — Madrid, 1928. In-4°, 200 pp.

SANCHEZ CANTÓN (F.-E.). *Zum Goya jubilaüm* dans *Zeitschrift f. Bild. Kunst,* 1928, pp. 189-195.

ANONYME. *Projet de monument fait par Goya* dans *Arquitectura,* 1928, pp. 199-201.

PARIS (Pierre). *Goya* (*Les Maîtres de l'Art*). — Paris, 1928. In-12, 169 pp., 32 pl.

FREDERIX (Pierre). *Goya.* — Paris (Cahiers de la quinzaine), 1928. 171 pp.

FRANÇOIS-PONCET (André), JAMOT (Paul), D'ORS (Eugenio), ROUCHES (G.), VERNE (H.), DUPONT (Maurice). *Le Centenaire de Goya au Musée du Louvre.* Numéro spécial d'*Artistica,* février 1930. In-8°, 126 pp.

ORS (Eugenio d'). *L'Art de Goya* (trad. de M. et Mme Sarrail). — Paris, 1928. In-12, 143 pp.

LENNON (J.). *Goya, The man and his work* dans *Catholic World,* juin 1929, pp. 308-313.

SANCHEZ CANTÓN (F.-J.). *Le premier voyage de Goya à Madrid* dans l'*Archivio español de Arte,* 1929, pp. 193-195.

SANCHEZ CANTÓN (F.-J.). *Goya* (trad. G. Pillement). — Paris, Crès, 1929. In-8°, 108 pp., 80 pl.

Don de la collection Hovermayer au British Museum, 1929.
Voir *Beaux-Arts,* 1929, pp. 1-6 et 1930, pp. 1-8; *Kunst,* 1929-1930, p. 248; *Parnassus,* mars 1930; *The Arts,* 1929-1930, t. XVI, pp. 445-450.

SANTOS (R. de). *Seguiera y Goya. Conferencia...* — Madrid, 1929. In-4°, 23 pp., 42 pl.

JOHNSTONE (G.-H.). *Goya. An impression of Spain.* — Londres, 1930. In-8°, 135 pp.

CASTRO Y JARILLO (A. de). *La sala de Goya del Museo de la Real Academia.* — — Madrid, 1930.

Catalogue de l'Exposition d'Art espagnol ancien à Rome. — 1930.
Voir *Cicerone,* 1930, pp. 315 et 316; *Emporium,* 1930, II, pp. 52-56; *Formes,* juin 1930, pp. 17-18; *Pantheon,* 1930, I, pp. 203-208.

FOSCA (François). *Goya.* — Paris, Crès (*le Musée Ancien*), 1931. In-12.

ELBÉE (Jean). *Le Sourd et le Muet* (*Goya et Delacroix*). — Paris, 1931. In-12, 249 pp.
Voir l'*Art et les Artistes,* 1923, n° 125, pp. 181-185 par Francis Jammes.

TERRASSE (Charles). *Goya.* — Paris, Floury, 1931. In-4°, 227 pp., pl.

HAHL. *Goya och den helige Francisco de Goya* dans *Finsk Tilds-Krift.* Mai-juin 1931, pp. 390-399.

Exposition de peinture espagnole à Londres dans la galerie Thomas Harris, 1931.
Voir *Burlington Magazine,* 1931, II, pp. 33-34 et *Studio,* 1931, II, pp. 147-155.

Salas (Javier de). *Lista de cuadros de Goya hecha por Carderera* dans *Archivio español*, 1931, pp. 174-178.

Copertini (Giov.). *Note sur le voyage de Goya en Italie en* 1771 dans *Annuario del R. Licco Gymnasio Gian D. Romagriesi*, 1927.
Voir Sanchez Cantón dans *Archivio español*, 1931, pp. 182-184.

Sanchez de Rivera (Daniel). *Goya en el Escorial* dans *Revista Española*, t. I, 1932, p. 247-253 *La Exposición de antecedentes, coincidendas y influencias dal arte de Goya* dans *Revista Española*, t. I, 1932, pp. 59-62.

II

BIBLIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE GRAVÉ

Piot (Eugène). *Catalogue de l'œuvre gravé de Goya* dans *le Cabinet de l'Amateur...* t. I, 1842, pp. 348-366.

Le Blanc (Ch.). *Manuel...* — Paris, 1856. In-12, t. II, pp. 309-310.

Carderera (V.) et Burty (P.). *Les Gravures de Goya* dans la *Gazette...*, 1863, II, pp. 237-249.

Melida (Enrique). *Los desastres de la Guerra... por F. Goya* dans *El Arte en España*, II, 1863, pp. 266-281.

Goncourt (les frères). *Les Désastres...*, dans *Journal*, 4 janvier 1863.

Melida (Enrique). *Les Proverbios...* dans *El Arte en España...*, 1864, pp. 313-316.

Anon... *Proverbes ou Songes de Goya* dans *Revue universelle des Arts*, t. XXI, 1865, pp. 325-329.

Anon... *Reproduction photographique des Caprices entreprise par un amateur de Bayonne* dans *Revue universelle des Arts*, t. XXII, 1866, p. 282.

Yriarte (Ch.). *Goya aquafortiste* dans l'*Art*, 1877, pp. 3-10, 33-40, 56-60 78-83.

Duplessis (G.). *Histoire de la gravure...* — Paris, 1880. In-8°, p. 149.

Béraldi (Henri). *Les graveurs du XIXe siècle.* — Paris, 1888. In-8°, t. VIII pp. 189-200.

Nait (Ant. de). *Les eaux-fortes de Goya. Les Caprices, gr. de* M. Seguiy Riera. — Paris, 1888.

Geoffroy (G.). *Catalogue d'une exposition d'épreuves anciennes des Caprices à la Galerie Laffitte.* — Paris, 1896.

Barcia (A.). *Goya en la seccion de estampas de la Biblioteca Nacional* dans *la Revista de Archivios*, t. IV, 1900, pp. 193-200.

A. M. *Une eau-forte inconnue de Goya* dans *la Revue de l'Art*, 1901, p. 378.

Schnette (M.). *Vier lithograph. Einzelblätter von Goya* dans *Jahrb. d. K. preuss. Kunsts.*, t. XXVI, 1905, p. 136.

LOGA (Val. von). *Goya's seltene Radierungen und Lithografien.* — Berlin, 1907 In-8°.

CAFFIN (Ch.-H.). *Goya* dans le *Print Collector Quaterly*, avril 1911, pp. 190-236.

La Tauromachie de Goya. Faksimileausgabe. 43 *Heliogravuren herausgebeben von Dr H.* PALLMANN. — Munich, 1911. In-4°, 11 pp., 43 pl.

The breat Engravers : Francisco Goya, éd. par A. Hind. — Londres, 1911.

Francisco de Goya. La Tauromachie... — Préface de Georges *Grappe.* — Paris (1913). In-4°, 6 pp., 43 pl.

FLAT (Paul). *Forain et ses maîtres* dans *Revue bleue*, 15 février 1913.

ANON. *Les Horreurs de la Guerre traitées par certains artistes* dans *The Bookmaker*, janvier 1913, pp. 500-506.

ANON.. *Los Caprichios de Goya* dans *la Estampa*, 15 janvier 1914.

WALDMANN (Em.). *Krieg und schlacht in der Kunst* dans *Kunst und Künstler*, janvier 1915, pp. 149-158.

JEWETH MATHER Jr (Frank). *Goya and los Desastres de la guerra* dans *Print Collector Quaterly*, février 1915, pp. 171-190.

GUTIERRES ABASCAL (Ricardo). *Goya como grabador* dans *España*, 1916.

SANCHEZ CANTÓN (F.-J.). *Les Caprices* dans *Boletin de la Societad Española de Excursiones*, 1916.

BERUETE Y MORET (A. de). *Goya grabador...* — Madrid, 1918, In-4°, IX-172 pp., 97 pl.

LECLÈRE (Tristan). *Les Caprices de Goya, éd. illustrée de* 80 *reproductions...* — Paris (v. 1910). In-4°, 63 pp., 80 pl.

BOUVY (Eug.). *L'imprimeur Gaulon[et les Taureaux de Bordeaux]*. — Bordeaux, 1918. In-8°, 15 pp., 16 pl. (extr. de la *Revue philom. de Bordeaux*, 1917).

SANCHEZ RIVERO (A.). *Los grabados de Goya.* — Madrid, 1920.

DELTEIL (Loys). *Fr. Goya*; t. XIV et XV du *Peintre-Graveur illustré.* — Paris, 1922. In-4° (*reproduction de tout l'œuvre gravé et de certains dessins*).

VELASCO Y AGUIRRE. *Goya grabador* dans *Arte español*, XIII, 1923, p. 301.

ZIGROSSER (C.). *A note on Goya and C. Huet* dans le *Print Collector Quaterly*, 1923, pp. 472-474.

MAYER (A.-L.). *Zum Goya's Graphik* dans *Kunst Kronik*, août 1923, pp. 777-778.

WEST (Robert). *Ausdruckskunst und Karikatur* dans *Die Kunst*, juin 1923, pp. 279-288.

ANON. *Goya's etchings and aquatints* dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, février 1924, pp. 39-44.

ANON. *Goya. Disasters of the war* dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New-York, septembre 1924, pp. 220-224.

BOIX (Félix). *Les précurseurs de la lithographie espagnole* dans *Arte español*, XV, 1925, pp. 279-302.

SAUNDERS. *Goya's etchings* dans *Apollo*, 1925, I, pp. 255-260.

DODGSON (C.). *Some undescribed states of Goya's etchings* dans le *Print Collector Quaterly*, 1927, pp. 30-45.

Catalogue de l'Exposition de la Chalcographie de Madrid. — Madrid, 1927.
Voir SANCHEZ CANTÓN dans *Byblis*, 1927, pp. 52-58; DUPIERREUX dans l'*Amour de l'Art*, 1927, pp. 91-95 et H. FOCILLON dans *Mouseion*, 1927, pp. 175-189 (repris dans les *Maîtres de l'Estampe*, 1930, pp. 87-104).

Exposicion de la obra grabada de Goya. Catalogue par VELASCO et SANCHEZ RIVERO. — Madrid, 1928.
Voir *Arte español*, 1928, pp. 348-350.

Grabados y litografias de Goya. — Madrid, éd. Espasa-Calpe (*reproduction de tout l'œuvre gravé*). 1928.

VINDEL (P.). ... *Descripcion de las diversas tiradas (de l'œuvre gravé) hechas hasta nuestros dias, con los precios...* — Madrid, 1928. In-fol., 40 pp., 31 pl.

SANCHEZ GÉRONA (José). *Un ejemplar pristino de Goya* dans *Arte español*, 1928, I, pp. 320-329.

BOIX (Félix). *La première édition des Caprices* dans *Arte español*, 1929, p. 250.

BEROQUI. *La fecha de la Tauromaquia* dans *Archivio español de Arte*, 1929, nº 15.

COPLEY (John). *Some essential fonctions of original prints* dans le *Print Collector Quaterly*, 1931, pp. 57-77.

POOLE (Emiley). *An exhibition of prints of six centuries* dans le *Bulletin of the Museum of Cincinnati*, 1932, pp. 47-84.

Goya's Tauromachios acquired [par le Musée de Tolède], dans *Toledo*, nº 62, 1932, p. 7.

BRÉAL (Aug.). *La caricature en Espagne*, dans *Arts et Métiers Graphiques*, nº 31, 1932, pp. 47-48.

Goya's Caprices for the Print Collection [du Musée de Minneapolis], dans *Minneapolis*, 1933, pp. 116-118.

IVINS (W. M.). [*Acquisition récente de gravures de Goya*] *in the Print Galleries* [*de New-York*], dans *New-York*, 1933, pp. 5-8.

III

BIBLIOGRAPHIE DES DESSINS

CARDERERA (V.). *Goya, II, les dessins* dans *Gazette*, 1860, pp. 222-227.

BARCIA (A. de). *Catalogo de la coleccion de dibujos originales de la Biblioteca Nacional.* — Madrid, 1907.

LAFOND (Paul). *Nouveaux Caprices...* — Paris, 1907.

ACCHIARDI (P. d'). *Les dessins de F. Goya au Musée du Prado...* — Rome, 1908. Voir la *Bibliofilia*, 1909, et *Zentralbl. f. Kunstw.*, 1909.

MAYER (A.-L.). *Dibujos originales de maestros españoles.* — Liepzig, 1920, t. II.

Exposicion de dibujos españoles de los siglos XVIII et XIX celebrada por la Societad de Amigos del Arte. — Madrid, 1922.

BOIX (F.). *Los dibujos de Goya.* — Madrid, 1922. In-8°, 39 pp.

TORRÈS (Cara). *Un dibujo attributo à Goya* dans *Bull. Societad Española de Excursiones*, 1922, II, pp. 109-121.

MAYER (A.-L.). *Goya. Ausgewahlte Handzeichnungen...* — Berlin, s. d. In-8°, 32 pl.

BOIX (F.) et SANCHEZ-CANTÓN (F.-J.). *Museo del Prado. Goya Cien dibujos ineditos.* — In-4°, 15 pp., 100. pl

SANCHEZ CANTÓN (F.-J.). *Sala de los dibujos de Goya.* (*Guias del Museo del Prado, II*). — Madrid, 1928. In-16, 64 pp.

SANCHEZ CANTÓN (F.-J.). *Los dibujos del viage a San Lucan* dans *Bull. Societad Española de Excursiones*, 1928, pp. 13 ss. (et tiré à part, Madrid, 1928).

MAYER (A.-L.). *Some un known drawings by Francisco Goya* dans *Old Master Drawings*, sept. 1934, pp. 20-28.

MARIANI. *Dessins inédits de Goya* dans *Arte*, 1928, pp. 97-108.

REICHEL (Anton). *Eine Zeichnung von Goya* dans *Belvédère*, 1929, pp. 183-185.

MAYER (A.-L.). *Goya Zeichnungen* dans *Belvédère*, 1930, I. pp. 215-217.

MAYER (A.-L.). *A Goya drawing* dans *Burlington Magazine*, 1930, I, pp. 272-273.

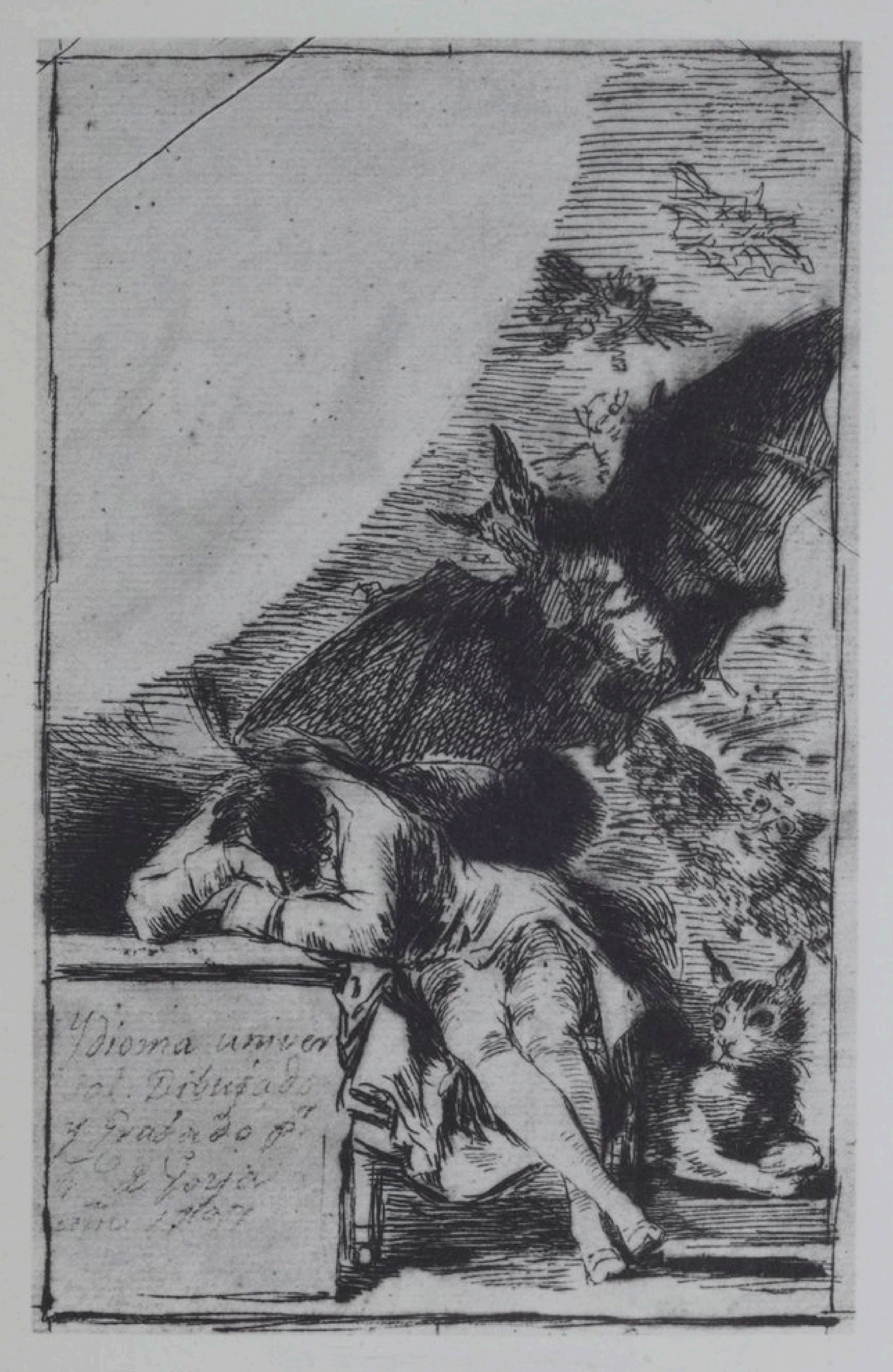
LAFUENTE FERRARI (Enrique). *Exposicion de dibujos de antiguos maestros españoles... Catalogue...* — Madrid, 1934.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES



IMPRIMERIE R. COULOUMA, ARGENTEUIL,
H. BARTHÉLEMY, DIRECTEUR.



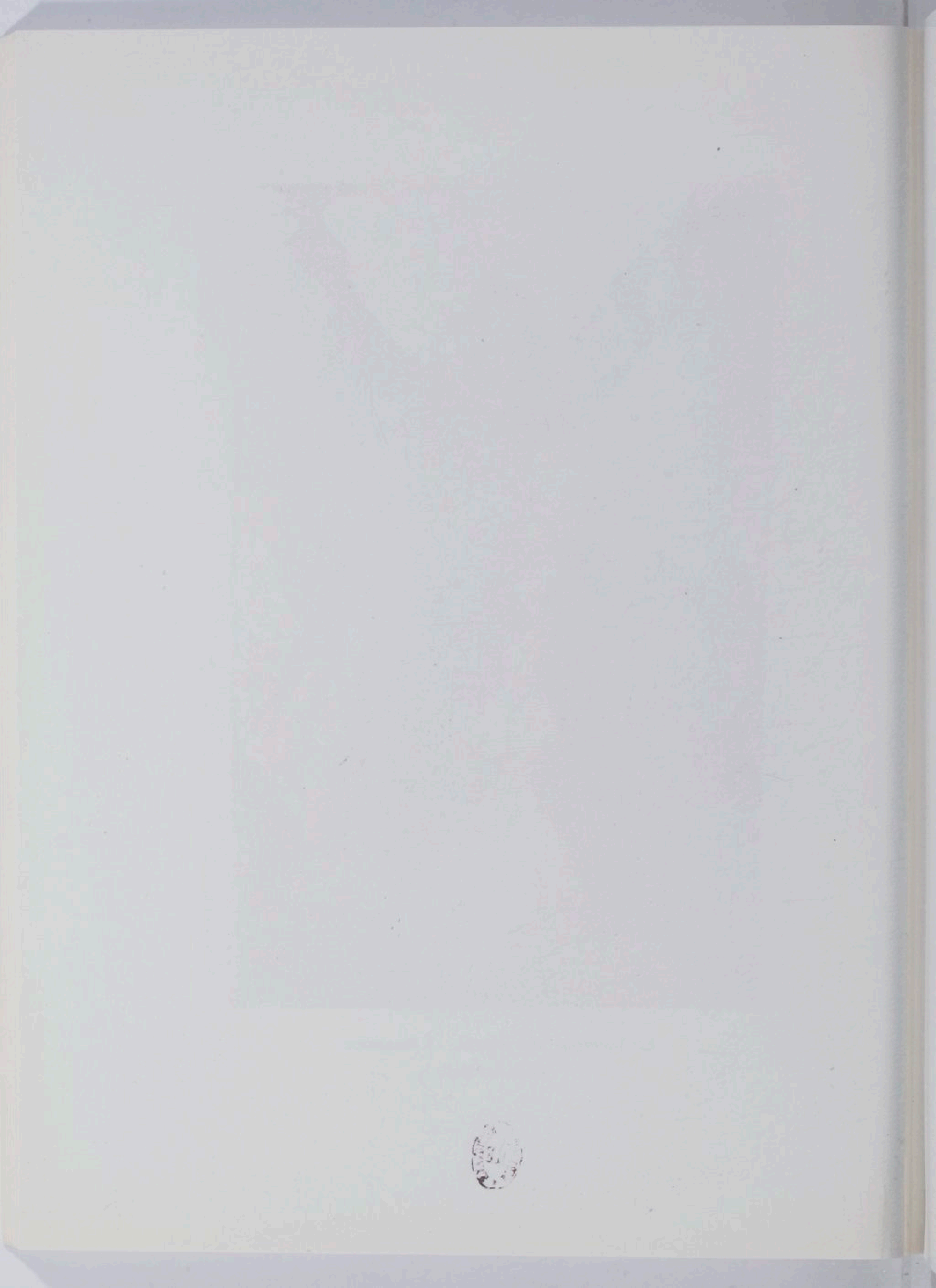
Le Sommeil de la raison enfante des monstres.
Dessin à la plume.
Musée du Prado.

QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE.
Dessin à l'encre de Chine.
Musée du Prado.

LE POUVOIR DES FABLES. — Sanguine.

Musée du Prado.





Laissez-moi, de grace… et c'était sa mère.
Dessin à l'encre de Chine.
Musée du Prado.

MALA NOCHE. — Gravure de la série des « Caprices ».

Cabinet des Estampes.

Charité. — Dessin au crayon rouge.

Musée du Prado.





La Vérité ressuscitant. — Gravure de la série des « Désastres » (vers 1810).
Collection Pedro Gil.





ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DU DUC D'OSUNA. — Dessin à la plume.
Musée du Prado.

Le célèbre Fernando del Toro. — Crayon et Sanguine.

Musée du Prado.

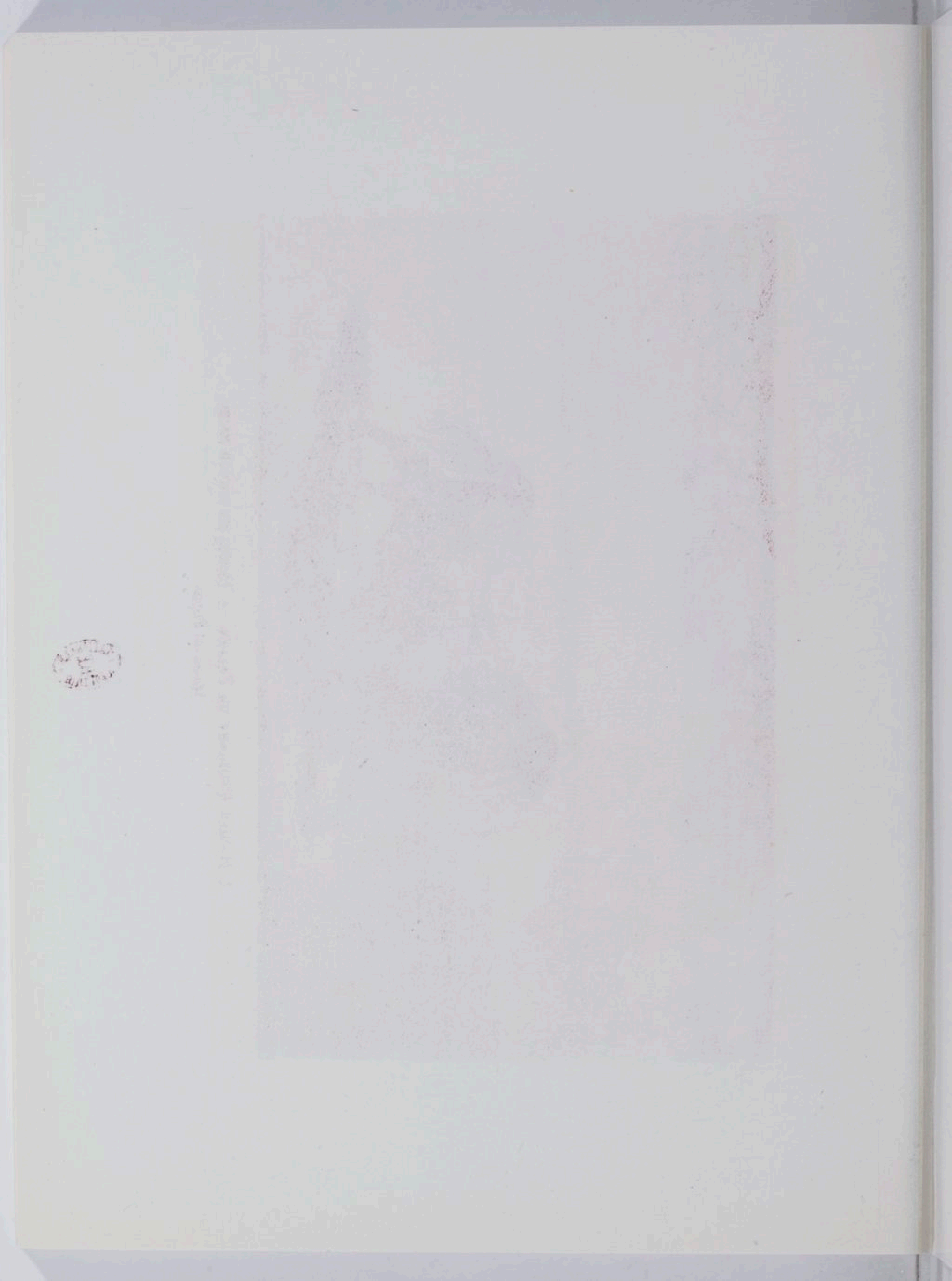


LA MORT DE PEPE ILLO. — Gravure de la série de la « Tauromachie ».

Collection José Lazaro.

L'Habile Étudiant de Falces. — Dessin au crayon rouge.

Musée du Prado.



FOLIE DE FRAYEUR. — Sanguine.

Musée du Prado.



La Femme au cheval. — Sanguine.

Musée du Prado.

Folie de femmes. — Sanguine.

Musée du Prado.



LE SECOURS. — Dessin à l'encre de Chine.
Musée du Prado.



La Prisonnière. — Sanguine.

Musée du Prado.


R.A

